М. ХАРЛАП

О СТИХЕ

Автор этой маленькой книжки рассказывает о значении для поэзии стиховой формы, которая встречается не только в поэзии и без которой, с другой стороны, поэзия иногда обходится.

В книге рассмотрены основные признаки стиха, его разнообразные формы, отличие от прозы, связанное с понятиями ритма и метра, и важнейшие системы стихосложения.

М. ХАРЛАП

О СТИХЕ

Массовая
историко-
литературная
библиотека

М. ХАРЛАП

О СТИХЕ

■



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1966

8
Х 21

Оформление художника
С. БОЧАРОВА

7-2-2

ПОЭЗИЯ И СТИХИ

Поэтами мы чаще всего называем тех, кто сочиняет стихи. Тем самым мы объединяем два понятия, которые оба противопоставляются прозе, — стихи и поэзию. В действительности эти два слова, несмотря на несомненную связь между ними, вовсе не равнозначны и иногда расходятся очень далеко.

Возьмем простейший пример. В дореволюционных учебниках геометрии можно найти такие стихи:

Кто и шутя и скоро пожелаетъ
Пи узнать число, ужъ знаетъ.

Стихи это или проза? На такой вопрос мы должны, конечно, ответить, что это стихи, хотя к поэзии они никакого отношения не имеют, и не потому, что они плохи, а потому, что их автор ставил перед собой совершенно иную

задачу, с которой он довольно успешно справился. Дело в том, что в каждом слове здесь число букв (по старой орфографии—с твердым знаком) соответствует очередной цифре числа π, выражающего отношение длины окружности к ее диаметру, — 3, 1415926536... Запомнивший это двустишие, таким образом, тем самым запоминал и последовательность из одиннадцати цифр.

О другом стихотворении того же типа вспоминают Ильф и Петров (в фельетоне «Отдайте ему курсив»):

Бело-серый бедный бес
Убежал, бедняга, в лес,
Лешим по лесу он бегал,
Редькой с хреном пообедал
И за горький тот обед
Дал обет не делать бед.

«Как-то не очаровывал этот стих, — замечают авторы фельетона. — Не дул от него ветер вдохновенья. Но зато таились в нем волшебные свойства. В стихотворение входили только слова с «ятями». Это было специальное педагогическое произведение, которое в популярной художественной форме вбивало в мозги учеников столь необходимый «ять».

Стихи, созданные специально с целью способствовать запоминанию (их называют мнемоническими), известны с давних времен. Давно замеченное свойство стихов «вбивать в мозги» широко использовано и стихотворной рекламой. Это свойство может иметь значение и для поэтов. Тургенев рассказывал, что Некрасов просил у него позволения «заковать в

стихи» Рудина, «чтобы он более врезывался в память». Конечно, не в этом основной смысл обращения поэтов к стихам, но для понимания самой стихотворной формы эта черта представляет определенный интерес.

Почему стихи лучше «врезываются в память», чем проза? В рецензии на роман Загоскина «Юрий Милославский» Пушкин отмечает: «Некоторые пословицы употреблены автором не в их первобытном смысле: *из сказки слова не выкинешь* вместо *из песни*. В песне слова составляют стих, и *слова не выкинешь,* не испортив *склада;* сказка — дело другое». Правда, в прозаической речи (примером которой является сказка) имеется свой «склад», объединяющий слова в предложения и предложения между собой. Но в стихах к этим смысловым или синтаксическим связям прибавляется особый «склад», относящийся не к смысловой, а к звуковой стороне слова, который мы называем стихотворным *размером,* или *метром.* «Размеренность» речи может быть создана различными средствами. В двух приведенных здесь мнемонических стихотворениях применены средства, наиболее обычные в русских стихах, — правильное чередование ударных и неударных слогов и рифма. Возможны иные принципы построения стиха (об этом мы скажем ниже), но во всех случаях существуют определенные звуковые сочетания, которые запоминаются независимо от их смысла. Для памяти такие звуковые связи очень существенны, особенно там, где смысловые связи устанавливаются с трудом.

Именно потому, что «из песни слова не выкинешь», текст обеих поэм Гомера мог устно передаваться из поколения в поколение, задолго до того как он был записан. Известно, что такие же огромные поэмы были сочинены в средние века поэтами, которые были неграмотны. Благодаря мнемоническим свойствам стихов литература с совершенно устойчивыми текстами может в течение долгого времени обходиться без всякой письменности, как, например, классическая арабская поэзия V—VII веков. Хотя стихи возникли, конечно, позже, чем обычная прозаическая речь, но в качестве *литературной* речи они старше прозы.

Однако стихи могут стать первоначальной литературной формой не только для поэзии, но и для науки, философии, истории. Так, стихотворными были сочинения первых греческих философов. Значительно позже, когда проза уже стала основной формой научного изложения, Аристотель писал о возможности применения стихов вне поэзии и, следовательно, о том, что стихи сами по себе — это еще не поэзия: «Историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться»[1]. Для Аристотеля поэзия — это *художественная* литература, он

[1] Аристотель, Поэтика, М. 1957, стр. 67—68

отличает поэта от историка примерно так, как мы отличаем художественные фильмы от документальных. «Художественность» здесь, очевидно, является не оценкой (ибо и художественные и документальные фильмы могут быть хорошими и плохими), а указанием на образное отражение мира, на художественный вымысел.

Но если не всякие стихи — поэзия, то, с другой стороны, поэтический вымысел не обязательно должен быть выражен в стихах.

Иногда (например, Белинский) поэзией называют всю область художественной литературы как в стихах, так и в прозе. Чаще, однако, приходится встречаться с различением поэзии и прозы внутри этой области «поэзии» в широком смысле слова. Большая советская энциклопедия (2-е изд., т. 34) дает такое определение поэзии: «Искусство слова, художественная литература, отражающая действительность в образах (в отличие от научной, политической, философской литературы). В более узком и более распространенном смысле поэзией называют стихотворные произведения, противопоставляя их нестихотворным, то есть прозе».

Таким образом, художественная литература (поэзия в широком смысле) и стихи представляются в виде частично пересекающихся кругов, общей областью которых является собственно «поэзия» (художественная литература в стихах). Но уже один из зачинателей русской литературы, плохой поэт, но талантливый теоретик, Тредиаковский говорил о

необходимости отличать поэзию от стихов: «Творение, вымышление и подражание есть душа поэзии; но стих есть язык оной. Поэзия есть внутреннее в тех трех; а стих токмо наружное» («Мнение о начале поэзии и стихов вообще»). «Высота стиля, смелость изображений, живость фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее не отличают стиха от прозы: ибо все сие употребляют иногда и реторы и историки. А хотя б они и никогда не употребляли: однако все сие принадлежит до свойства поэзии, а не до состава и сущности стиха» («Способ к сложению российских стихов»).

То, что «принадлежит до свойства поэзии», может быть передано и в прозаической форме. Поэтическое произведение может утратить свою внешнюю стиховую форму, например, при переводе на другой язык, причем внутренняя сторона поэзии в прозаическом переводе иногда сохраняется лучше, чем в стихотворном. Особенно широкое распространение переводы иностранных стихов прозой получили во Франции. В Германии в XVIII веке часто переводили прозой английских поэтов, что, по словам Лессинга, породило «двуполый тон», «где употребление самых смелых тропов и фигур вне стройного и размеренного расположения слов напоминает нам пьяных, которые пляшут без музыки»[1]. С этим «двуполым тоном», о котором Лессинг говорит с некоторой насмешкой, мы часто встречаемся в «поэтической» прозе

[1] Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л. 1936, стр. 77.

романтиков уже без отношения к переводу. Так, «поэтическими» чертами отмечена, например, проза Виктора Гюго, которой можно противопоставить «чистую прозу» Стендаля и Мериме. В русской литературе классическим образцом «чистой» прозы является проза Пушкина, а в качестве наиболее известных примеров «поэтической» прозы можно указать на некоторые лирические отступления Гоголя (например, «Чуден Днепр при тихой погоде»). Крайним выражением поэтической прозы является особый жанр «стихотворений в прозе», введенный в русскую литературу Тургеневым. В этом противоречивом названии — «стихотворение без стихов» — яснее всего видно, что для поэтического произведения, которое большей частью бывает *стихо*творением, стиховая форма не обязательна.

Говоря о поэтичности прозы, мы снова имеем в виду не художественную оценку, а определенный характер, или стиль. При этом ясно выступает двоякое значение самого слова «проза». В таких сочетаниях, как «поэтическая проза» или «стихотворение в прозе», оно означает внешнюю форму, отличную от *стихов*. С другой стороны, по внутренним признакам прозу мы противопоставляем *поэзии*, и в этом смысле мы можем говорить о «поэтическом» и «прозаическом» не только в литературе, но и в других искусствах и в жизни.

Строгая граница между прозой и поэзией проведена быть не может, речь идет скорее о тенденциях. Проза тяготеет к объективности (что и сближает художественную прозу с на-

учной). Объективным тоном историка может быть рассказана вымышленная и даже самая фантастическая «история», эмоциональное воздействие которой может быть очень сильным, но это воздействие определяется в первую очередь самими предметами, о которых рассказывается, сюжетом. В поэзии на первый план выступает субъективная сторона, *переживание,* поэтому «поэтической прозой» мы большей частью называем *лирическую* прозу. Поэтическое слово — это не обозначение предмета, а образ или эмоция. Обилие образных и эмоциональных выражений («употребление самых смелых тропов и фигур») прежде всего бросается в глаза в качестве признаков «поэтического» стиля. К образности и эмоциональности следует прибавить еще одну существенную черту — музыкальность. Мы знаем, что возникновение поэзии неразрывно связано с музыкой и что в течение длительных исторических периодов поэты действительно были певцами, как их впоследствии часто называли уже только по традиции. Когда мы читаем у Пушкина:

Поэт по лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.
Он пел... —

мы, конечно, понимаем эти слова не в их буквальном смысле. Задолго до Пушкина поэзия отделилась от музыки, и поэты стали писателями, а не певцами. Тем не менее и в наше время звуковая сторона речи, «музыка слова», играет в поэзии совершенно иную роль, чем в прозе.

Для прозаического слова (в особенности для научного термина) звучание есть нечто внешнее, которое может быть связано со значением не более, чем любой алгебраический знак. В поэзии звучание само становится средством выражения. Это относится к тем звукам, гласным и согласным, которые в письме передаются (с теми или иными отклонениями) при помощи букв, но в еще большей степени к оттенкам высоты, громкости и длительности звука, для письменной фиксации которых языковеды иногда обращаются к музыкальным знакам, так как обычное письмо их не передает. Интонация (или «тон») речи и ее ритм, являющиеся своего рода соединительным звеном между речью и музыкой, служат для выражения эмоциональных оттенков, с трудом поддающихся словесному выражению. О таких оттенках (как выражаемых чувств, так и звуковых средств выражения) неоднократно говорил Лермонтов:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

«Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере» («Герой нашего времени»).

«Значение звуков», заменяющее и дополняющее «значение слов», характеризует именно поэзию в отличие от «чистой» прозы. В этом, очевидно, следует искать одну из причин обращения поэтов к стиховой форме, относящейся именно к звуковой стороне речи. Но стихотворный размер *упорядочивает* ритм и интонацию, и отсюда возникает вопрос: зачем этот порядок нужен поэзии, для которой так характерен «поэтический» (или «лирический») «беспорядок» («отрывистое оставление порядка», по Тредиаковскому)?

Ясно, что разговоры, которых «нельзя повторить и даже запомнить», еще очень далеки от стиха. Сам Лермонтов в другом стихотворении («Не верь себе») говорит о таких же «звуках»:

Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Для непосредственного выражения чувств «размеренный стих» представляется скорее препятствием.

Мы привыкли видеть в стихах язык чувств, а в прозе — язык понятий, холодного рассудка. Когда Пушкин противопоставляет «стихи и прозу, лед и пламень», то проза естественно связывается со льдом, а стихи — с пламенем. Но здесь имеется в виду собственно поэзия, и обычные сравнения ее с огнем не помогают нам уяснить, почему пламя поэзии должно быть уложено в мерную речь стиха.

Эмоциональность сама по себе еще не создает ни поэзии, ни стихов. Если от «холодной» («чистой») прозы мы обратимся к речи взволнованной, эмоционально насыщенной (в литературных произведениях примеры могут быть взяты из прямой речи действующих лиц), то никакого приближения к стиху мы не обнаружим. Достаточно сравнить бурную речь городничего в финале «Ревизора» (которую Гоголь снабдил ремарками «в сердцах», «в исступлении» и т. п.) с монологом пушкинского Пимена, «добру и злу внимающего равнодушно». Стихотворная форма иногда прямо выступает как средство ослабить эмоциональное напряжение. Так, Гете в письме к Шиллеру (5 мая 1798 г.) объяснил, почему он переложил в стихи заключительную сцену первой части «Фауста»: «Некоторые трагические сцены были написаны в прозе; их естественность и сила делают их совершенно невыносимыми рядом со всем остальным. Поэтому в настоящее время я стараюсь переложить их в стихи: идея тогда просвечивает словно сквозь дымку, а непосредственное действие ужасного сюжета смягчается». Как для Гете, так и для Шиллера характерен переход от крайне эмоциональных прозаических драм периода «Бури и натиска» («Гец фон Берлихинген», «Разбойники», «Коварство и любовь» и др.) к более поздним, классически уравновешенным драмам в стихах («Тассо», «Валленштейн», «Мария Стюарт» и др.). И у того и у другого обращение к стиховой драматургии связано с отказом от того стиля, который Лессингу напоминал пьяных,

пляшущих без музыки. В русской литературе в качестве подобного примера можно указать на драматургию Лермонтова: по сравнению с юношескими прозаическими драмами, в «Маскараде» стих явно вносит «меру» не только в звуковой, но и в эмоциональный строй пьесы.

Говоря о «музыкальности» в поэзии, мы имеем в виду, кроме выразительного значения самих звуков, также и известную гармоничность чувств и средств их выражения. Ясно, что в этом отношении стихотворная размеренность может сыграть большую роль. Самую сущность стиха неоднократно объясняли тяготением к музыке в самом прямом смысле. Так, французский поэт Теодор де Банвиль дает следующее определение стиха: «Человеческая речь, ритмизованная таким образом, чтобы ее можно было спеть... нет ни поэзии, ни стиха вне пения». Для ранних ступеней развития поэзии такая формулировка вполне приемлема. В народном творчестве стих отличает *песню* (то, что поется) от *сказки* (которая сказывается). В новое время, когда стихи получили право на самостоятельное существование, старая связь сказывается в том, что композиторы в качестве текстов для пения обычно берут стихи, а поэты, давая своим стихотворениям такие названия, как «песня», «романс» и т. п., как бы намекают на их музыкальное воплощение. Однако далеко не всегда у поэтов проявляются такие музыкальные устремления, и, например, к стихам Маяковского определение де Банвиля никак не подходит.

Это определение обнаруживает свою несостоятельность также и в другом отношении. Хотя текстом для вокальной музыки большей частью служат стихи, однако мы знаем, что многие композиторы (в том числе Бах и Бетховен) создавали музыкальные шедевры на прозаический текст католической мессы. Мусоргский, сочинивший первое действие оперы «Женитьба» на прозаический текст Гоголя и прозаическую сцену в корчме в «Борисе Годунове», показал пример многим композиторам, которые в своих операх обходятся без стихотворных либретто. Во всех этих случаях прозаический текст не препятствует музыке иметь свой собственный размер — музыкальный такт. Вообще музыкальный и поэтический размеры настолько отличаются друг от друга, что и в вокальной музыке на стиховые тексты прямая связь между ними не может быть установлена и стихи одного и того же размера могут быть уложены в такты самым различным образом. Отсюда мы можем сделать вывод, что для того, чтобы приспособить человеческую речь к пению, нет необходимости укладывать ее в стихи. Преобладание в вокальной музыке стиховых текстов следует объяснять тем, что для пения более пригодны поэтические тексты, а эти тексты большей частью пишутся стихами. Значение стиха для вокальной музыки, таким образом, определяется значением его для поэзии, и поэтому тяготение поэзии к стиховой форме музыкой объяснено быть не может.

Мы можем отнести «музыкальность» к тому, что, говоря словами Тредиаковского,

«принадлежит до свойства поэзии, а не до состава и сущности стиха». Музыкальное впечатление, возникающее при чтении стихов, лишь частично зависит от размера, и лирическая проза, например, Гоголя или Тургенева может производить это впечатление в большей степени, чем многие совершенно правильные стихи, строго соблюдающие размер.

Если поэтичность, эмоциональность и даже музыкальность вполне возможны в неразмеренной, прозаической речи, то, с другой стороны, в стихах нередко обнаруживаются черты, характерные именно для прозы. Мы можем не возвращаться к примерам стихов, находящихся за пределами художественной литературы (поэзии в широком смысле слова), и не останавливаться на таких стихах, «прозаичность» которых обусловлена недостатком поэтического дарования у автора (то есть на плохих стихах, которые часто называют «рифмованной прозой»). Показательным примером для нас может служить Пушкин, чьи стихи часто отмечены устремлениями, близкими к его же прозе. Пушкин был противником «поэтической» прозы (к которой в эту эпоху склонялись Карамзин и его последователи). В 1822 году он писал (набросок статьи «О прозе»): «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое». Однако у Пушкина «точность и краткость» являются достоинством не только прозы, но и стихов, а что касается мыслей, то, хотя «стихи дело

другое», он сам через три года писал («Прозаик и поэт»):

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Действительно, Пушкин не раз в своих стихах (в частности, в «Моей родословной» и «Родословной моего героя») «завострял» таким образом мысли, взятые из начатых им прозаических романов и журнальных полемических статей. Пушкин переносит в стихи и основной жанр художественной прозы — роман, и его «роман в стихах»[1] может быть противопоставлен «стихотворениям в прозе» Тургенева и прозаической «поэме» Гоголя.

Высмеивая тех, кто требует от поэта, чтоб он избрал «возвышенный предмет», Пушкин отстаивает право поэта изображать обыденную действительность и смело вводит в свои стихи «прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор» («Путешествие Онегина»). Прозаическим предметам соответствует и прозаический способ выражения (чуждый

[1] 4 ноября 1823 года Пушкин писал Вяземскому: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Несмотря на эту действительно очень существенную разницу, в историю русской литературы «Евгений Онегин» вошел в первую очередь именно как *роман* — как предшественник «Героя нашего времени», «Рудина», «Обломова» и т. д.

той «высоты стиля», которую Тредиаковский называет среди свойств поэзии):

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)

(*«Граф Нулин»*)

...таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(*«Осень»*)

Все эти «прозаизмы», конечно, ни в коей мере не нарушают стиховую форму, тот особый «склад», который отличает стихи от прозы. Это отличие лежит в иной плоскости, чем отличие поэзии от прозы, — в плоскости внешней формы, а не содержания.

Основным отличительным признаком стихов является не поэтичность, эмоциональность и т. п. и, конечно, не художественная ценность. Существуют плохие стихи (вспомним хотя бы стихи о «бело-сером бесе»), которые не вызывают сомнений в том, что это стихи. В дальнейшем мы увидим, что существуют хорошие стихи, относительно которых такие сомнения возможны. Все дело в формальных признаках, и сомнения возникают там, где эти признаки выражены слабо. Так же, как и между поэзией и прозой, между стихами и прозой можно наметить ряд промежуточных ступеней (для которых предлагались даже такие названия, как «прозо-стих» и «стихо-проза»), образующих постепенный переход, но эти две градации между собой совершенно не совпадают. Приближение к прозаической форме не означает прозаизации

содержания, и наоборот, перенося в стихи прозаический жанр романа, Пушкин именно для него изобрел одну из самых сложных в русской поэзии стиховых форм. Лермонтов в «Тамбовской казначейше» (где он сам говорит: «Пишу Онегина размером») воспользовался этой формой для сюжета, который также представляется скорее «прозаическим».

Однако при всех различиях между понятиями поэзии и стихов мы все же должны признать, что обычное смешение этих понятий не случайно. Когда вместо вопроса, стихи это или проза, мы должны ответить на вопрос, хорошие ли это стихи или плохие, то решающая роль обычно принадлежит уже поэзии. Нельзя не отметить также, что и на «презренную прозу», когда она попадает в пушкинские стихи, от этих стихов ложится особый поэтический отблеск. Несомненно, стиховая размеренность очень существенна для той поэтизации прозы (не имеющей ничего общего с «поэтической прозой»), которая является одной из замечательных черт пушкинской поэзии.

Между поэзией и стихами, очевидно, имеется такая же связь, как и между двумя значениями слова «проза». Единое название указывает, что для прозаического содержания наиболее подходит прозаическая речь, свободная от размера и членящаяся в зависимости от предмета. Для поэзии такую же роль играют стихи.

В «Египетских ночах» Пушкина импровизатор спрашивает: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя

рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?» Речь здесь идет, собственно, о природе поэтического таланта, и сам импровизатор не пытается ответить на этот вопрос: «Всякий талант неизъясним». Но есть другая сторона вопроса — не столько «почему», сколько «зачем», не каким образом поэт находит для своей мысли стихотворную форму, а что заставляет его обращаться к размеру, рифме и т. д.

Чтобы понять связь между поэтическим содержанием и стиховой формой, мы должны подробнее рассмотреть саму эту форму.

ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ СТИХА

Различая прозаическую и стиховую формы речи, мы определяем прозу не по каким-либо положительным признакам, а лишь по отсутствию признаков стиха. Герой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» недаром удивился, узнав, что он уже более сорока лет говорит прозой, не подозревая об этом. Учитель философии объяснил г-ну Журдену, что «мы можем излагать свои мысли не иначе, как прозой или стихами». «Все, что не проза, то стихи, а что не стихи, то проза». Но из этих двух способов «излагать свои мысли» «естественным» способом является проза; к ней относится любая речь, свободная от стихотворного размера, — разговорная, деловая и т. п. Поэтому действительно достаточно определить прозу как то, «что не стихи». Само

это слово, по существу, служит лишь для того, чтобы отличать естественную форму речи от особого, искусственного типа речи, стремящегося не только к изложению мысли, но и к специфическому ритмическому впечатлению, создаваемому его «складом». В обыденной жизни все говорят прозой, а не стихами, и Смердяков у Достоевского, считающий, что «стихи вздор-с», не без основания замечает: «...кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с?»

Рифма — одно из наиболее бросающихся в глаза отличий «искусственного» стихового склада от «естественной» речи. Нередко, говоря о рифме, имеют в виду вообще стихи, например Пушкин:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят...

Мы видели, что, превращая прозаическую мысль в стихи, Пушкин в первую очередь наделяет ее рифмой («Ее с конца я завострю, Летучей рифмой оперю»). С рифмы начинает и Маяковский, когда он рассказывает фининспектору о труде поэта:

Вам,
    конечно, известно
                явление «рифмы».
Скажем,
        строчка
            окончилось словом
                    «отца»,

и тогда
через строчку,
слога повторив, мы
ставим
какое-нибудь
«ламцадрица-ца».

Однако рифма встречается не только в стихах. Мы обычно не считаем стихами рифмованные поговорки, присказки и т. п. С другой стороны, нередко встречаются стихи без рифм — так называемые «белые». Античная литература, которой мы обязаны самим словом «стих», знала рифму только в качестве украшения ораторской прозы, но античному стиху она совершенно чужда. Характерным признаком стиха рифма становится лишь тогда, когда ею «окончилась строчка», но строчка в стихах может окончиться и без рифмы.

Очень часто основным отличием стиха от прозы считают *ритм*. Несомненно, что стихи действительно отличаются от прозы именно в ритмическом отношении (слово «рифма» само есть лишь видоизменение того же слова «ритм»). «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха, — говорит Маяковский в статье «Как делать стихи», но тут же прибавляет: — Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии».

Этот отказ от объяснения ритма, вероятно, удивит многих, привыкших видеть в ритме нечто очень простое. Чаше всего ритмом назы-

вают равномерное повторение или чередование каких-либо движений, звуков и т. п. Образцом ритма в этом смысле является маятник, движение которого в одну сторону сменяется таким же движением в обратном направлении и «тиканье» которого делит время на совершенно одинаковые промежутки. Чем ближе движение к этому «идеалу», тем оно «ритмичнее». «Ритмична» нормальная работа сердца (его «аритмия» — симптом болезни); того же типа ритмичность свойственна нашей ходьбе, состоящей обычно из равных как по длине, так и по времени шагов. Довольно широко распространено мнение, что в стихах мы имеем дело с таким же маятникообразным ритмом, приложенным к речевым звукам. Сущность стиха с этой точки зрения сводится к правильному чередованию долгих и кратких (в античных стихах) или ударных и неударных (в стихах нового времени) слогов, тогда как в прозе слоги размещаются в случайном порядке. Благодаря такому чередованию речь в стихах как бы движется равномерными «шагами», или *стопами,* с опорой через слог (двусложные стопы) или же через два слога (трехсложные стопы):

Мой дядя самых честных правил...

Кавказ подо мною. Один в вышине...

Первый из этих стихов можно изобразить в виде схемы хХхХхХхХх, второй — хХххХххХххХ (Х — ударный слог, х — неударный).

Однако с древних времен встречаются и иные взгляды как на ритм, так и на отличие стиха от прозы. Уже античные ораторы знали о прозаическом ритме, которому теория красноречия уделяла немалое внимание. Аристотель в «Риторике» наставляет ораторов: «Что касается формы речи, то она не должна быть ни метрической, ни лишенной ритма... речь должна обладать ритмом, но не метром, так как в последнем случае получатся стихи»[1]. Цицерон учит, что «проза, если она хочет быть отделанной и художественной, должна обладать ритмом, хотя и не строго выдержанным, а довольно свободным»[2]. «Ритмическая проза» хорошо известна и в литературе нового времени, сюда, в частности, относятся образцы «поэтической прозы» Гоголя и Тургенева, о которых речь шла выше. Поскольку граница между «ритмической» и обыкновенной прозой никогда не была установлена (и не могла быть установлена, так как в прозе, по словам Аристотеля, «ритм не должен быть строго определенным»), многие не без основания признают наличие ритма во всякой речи, понимая под ним размещение акцентов и пауз, расчленение звуковой последовательности на отрезки вплоть до слогов, группировку этих отрезков, их соотношения по величине и т. п. «Ритмической» следует признать ту прозу, в которой эта сторона речи

---

[1] «Античные теории языка и стиля», под ред. О. М. Фрейденберг, М.—Л. 1936, стр. 182.

[2] Там же, стр. 244.

играет эстетическую роль, хотя и остается свободной от правил стихосложения.

Более строгая определенность, отличающая ритм стиха от свободного ритма прозы, далеко не всегда заключается в равенстве «шагов». Если мы обратимся к приведенным выше стихам Маяковского, мы увидим, что в первых трех строчках ритмические опоры стоят через два слога (на третьем, шестом, девятом и двенадцатом слогах), но четвертая строчка резко нарушает этот порядок:

Ставим какое-нибудь *«ламцадрица-ца»*.

Здесь ударными являются первый, четвертый, десятый и двенадцатый слоги.

С другой стороны, в прозе сплошь и рядом встречаются фразы с совершенно правильной расстановкой ударений, которую мы обычно просто не замечаем. По поводу той бытовой фразы, которая, к великому удивлению мольеровского Журдена, оказалась прозой, в книге французского эстетика Гюйо сказано: «Трудно представить себе Журдена, произносящего с соблюдением ритма и размера: «Подай-ка мне ночной колпак». Л. И. Тимофеев справедливо заметил, что русский переводчик нечаянно «опроверг» Гюйо, ибо получившаяся у него фраза в точности соответствует схеме стиха из «Евгения Онегина»[1].

В ритмической прозе правильная расстановка ударений может быть нарочитой, как

---

[1] Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М. 1958, стр. 33.

у Андрея Белого, в прозе которого большие куски идут сплошными трехсложными стопами. Вот пример из его воспоминаний «Начало века»:

Наслушался я.

«Из Парижа приедет Бальмонт...» — «Мы с Бальмонтом...». — «Бальмонт говорит!..»

Бальмонт-личность во мне возбуждал любопытство.

Мне трудно делиться своим впечатленьем от встречи с Бальмонтом; она — эпизод, не волнующий, не зацепившийся, не изменивший меня, не вошедший почти в биографию: просто рои эпизодов, которые перечислять бы не стоило; К. Д. Бальмонт — вне комической, трагикомической ноты и не описуем.

Сколько бы такая «стихо-проза» ни приближалась к стихам, она все же не превращается в настоящие стихи. Дело не в том, что в длинном ряду безударных слогов один из них иногда приходится считать опорным («которые *пе*речислять бы не стоило») или, наоборот, иногда не считаться с ударением короткого слова, целиком уместившегося между опорными слогами («Бальмонт-личность»). Такие же нарушения строгого чередования ударных и неударных слогов в высшей степени свойственны стиху.

Так, в «Евгении Онегине» лишь около четверти всех строк являются «полноударными» стихами, имеющими все ударения, указанные в схеме на стр. 25. В большинстве строк имеются «пропуски ударения», один или два на строку («Когда не в шутку *за*немог», «Он *у*важать себя заставил», «По*лу*живого *за*бавлять», «И кла*нялся* не*при*нужденно»), а иног-

да и лишние, «сверхсхемные» ударения на нечетных слогах:

Слова: *бор,* буря, ведьма, ель,
Еж, мрак, мосток, медведь, метель...

И здесь такие ударения принадлежат словам, умещающимся между опорными моментами. В двусложных стопах эти слова могут быть только односложными (причем иногда ударение на неопорном слоге совмещается с пропуском ударения на опорном слоге, как в стихе «Ты, тридцати веков кумир!», где на первом слоге имеется «лишнее» ударение, а на втором — пропуск ударения); в трехсложных стопах допускаются и двусложные слова:

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей.

Давно прошли времена, когда такие «замены» ударных слогов безударными и наоборот казались признаком чуть ли не неловкости поэта, не сумевшего полностью уложить словесный материал в ритмическую форму. Начиная с теоретических работ того же Белого именно эти отступления от правильного чередования стали называть *ритмом* стиха в отличие от его *метра* — единообразной «идеальной» схемы.

Оставляя пока в стороне запутанный вопрос, что такое ритм, мы можем вслед за Аристотелем признать, что основным отличием стиха от прозы является *метр, размер,* или *мера* (русские слова «размер» и «мера» значат то же, что греческое слово «метр»).

«Теперь узнай, что стихи — речь мерная, а у всего мерного должна быть мера, чтобы отличить в нем правильное от неправильного», — говорится в старинном персидском трактате по теории поэзии[1]. Мера здесь, очевидно, понимается не как нечто внешнее, измеряющее речь так, как можно измерить рост человека в метрах и сантиметрах, а как правило или совокупность правил, относящихся не к смысловому (как, например, грамматические правила), а к звуковому строю речи, к ее ритмической форме. К обычному членению на слова, предложения и т. п. в размеренной речи прибавляется членение на особые стиховые, или *метрические,* единицы, построенные в соответствии с определенной нормой, или «стандартом», который чаще всего (хотя и не всегда) выражается в повторении одной и той же формулы. Это повторение (напоминающее повторное откладывание выбранной единицы при обычном измерении, например, длины) придает стихам характер постоянного «возвращения», тогда как проза «идет прямо вперед».

Правильное чередование ударных и неударных слогов — пример «возвращения», благодаря которому, наряду со смысловым членением на слова различной длины, возникает метрическое деление на одинаковые стопы («Илу чшевы думать немог»). В произношении, конечно, между этими стопами ника-

---

[1] Вахид Табризи, Джам-и мухтасар. Трактат о поэтике. Пер. А. Е. Бертельса, М. 1959, стр. 26.

ких границ нет (как, впрочем, часто нет их и между словами). Опорные слоги стоп также, как мы видели, далеко не всегда совпадают с реальными ударениями. «Метрический акцент» — это не реальный акцент, а лишь «нормальное» место словесного акцента. Чтобы «отличить правильное от неправильного», мы можем *скандировать* стихи — подчеркивать в них все метрические ударения, но в обычном чтении стихов метрическая акцентуация сама по себе не слышна.

В русском стихе стопа не имеет самостоятельного значения и может служить лишь вспомогательной единицей измерения внутри метрической единицы высшего порядка. Последовательности стоп, не образующие высших единиц, встречающиеся иногда в античной поэзии, в нашем стихосложении невозможны. «Бесконечные» ряды правильно повторяющихся акцентов, как в прозе Белого, не только не производят на нас впечатления размеренности, но скорее вызывают раздражение именно отсутствием меры. Размер мы воспринимаем прежде всего как определенное размещение *пауз,* и основной метрической единицей мы считаем *стих,* с которым связано название размеренной речи вообще. Можно сказать, что в отличие от прозы мы называем стихами то, что состоит из *стихов.* В письме каждый стих помещается обычно на отдельной строке, и деление на строчки — первое, что бросается в глаза, как только мы открываем книгу со стихами, и что позволяет сразу отличить стихотворный текст от прозаического.

Проза пишется «сплошь», границы строк определяются в первую очередь форматом бумаги и при чтении никак не отражаются на произношении. Прозаическая строчка может служить единицей измерения (мы можем числом строк измерять длину фразы, абзаца, главы и т. д.), но такая внешняя, случайная единица не связана с самим текстом и может меняться от издания к изданию. В стихах строка есть внутренняя мера, выражающая собственное строение текста. Мы можем поэтому разделить на строки прослушанное стихотворение, текста которого мы не видели, или же произведение устного творчества, у которых авторского текста вообще нет.

Конечно, стихотворный текст можно записать и без этого деления. В новелле Мериме «Коломба» героиня, к удивлению присутствующих, «записывает свою песню, странным образом экономя бумагу. Вместо того чтобы начинать стих с новой строки, она писала их все подряд, насколько это позволяла ширина страницы, вопреки известному определению поэтического произведения: «короткие строки неравной длины, с полями по обеим сторонам» (гл. V). Как мы увидим дальше, произведя такую операцию над стихами, в некоторых случаях можно вообще разрушить их форму. Однако большей частью правила, по которым текст делится на стихи, достаточно ясны, и это деление может быть восстановлено без особого труда. Так, когда Васисуалий Лоханкин у Ильфа и Петрова или м-р Свивеллер у Диккенса («Лавка древ-

ностей») начинают говорить стихами, мы легко можем указать, где должны быть границы строк.

Лишь в виде редчайшего исключения межстиховая пауза может оказаться внутри слова:

Стою перед лицом
(Пустее места — нет!),
Так значит — *нелицом*
Редактора газет-
ной нечисти.

(М. Цветаева,
«Читатели газет»)

В античной поэзии, где стиховые границы имели меньшее значение, такие переносы в другую строку встречались чаще. У нас (кроме переводов античных стихов) они появляются обычно лишь в виде шутки:

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
—б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.
. . . .
Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ —
— она третьего размер.
Вы играли уж при мер —
цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

(И. Анненский, сонет *«Перебой ритма»,*
входящий в *«Трилистник шуточный»)*

Такие нарочитые исключения лишь подтверждают правило, что конец стиха совпадает с концом слова и представляет собой, таким образом, некоторый смысловой раздел, хотя

он и не обязательно совпадает с тем синтаксическим членением, которое выражается при помощи обычных знаков препинания. Подобно отношению между словами и стопами, отношение между стиховым и синтаксическим членением может быть весьма разнообразно.

Возьмем, например, четыре стиха из «Полтавы» Пушкина:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут...

За строкой, равной предложению, следует строка, состоящая из двух предложений; третья строка — часть предложения, заканчивающегося в середине четвертой, конец которой начинает новое предложение, продолжающееся за пределами данного четверостишия. Но в метрическом отношении все четыре строки равны, так как в них соблюдена одна и та же мера (общая для всех стихов «Полтавы»), имеются все постоянные признаки, обязательные для каждого стиха, которые определяют границы строк независимо от их синтаксического строения.

Рифмы и однообразные стопы, о которых Пушкин говорит в «Египетских ночах», — самые частые признаки этой меры. Оба они тесно связаны именно с расчленением на строки. Мы уже видели, что, объясняя «явление рифмы», приходится говорить о «строчке». То же самое относится и к стопе.

Говоря, что стих «размерен однообразными стопами», мы имеем в виду возможность разделить его на слоговые группы, одинаковые не только по числу слогов, но и по месту ударения. Чтобы показать неспособность Онегина усвоить самые простые понятия о стихе, Пушкин говорит:

Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Хорей и ямб — двусложные стопы, различающиеся тем, что в хорее ударение стоит на первом слоге, а в ямбе — на втором. В стихе «Тятя! тятя! наши сети» каждое слово — хорей, в стихе «Одним дыша, одно любя» — ямбы. Но такое совпадение стоп со словами случайно. Мы уже знаем, что никаких реальных границ между стопами нет, и поэтому вся разница заключается в том, что в хореических стихах ударения стоят на нечетных слогах, а в ямбических — на четных. Но различать четные и нечетные слоги можно, конечно, лишь тогда, когда имеется определенное начало, *первый* слог, с которого начинается счет. Элементарное различие между размерами, так и не давшееся Онегину, сводится, таким образом, к постоянству начала строки. Достаточно прибавить или отнять один слог в начале строки, чтобы изменить размер. Например, ямбические стихи Фета:

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой... —

легко превращаются в хореические:

Вся дыша пафосской страстью,
Млея пеною морской,
Всепобедной вея властью,
Смотришь в вечность пред собой [1].

Точно так же по месту ударения и, следовательно, по началу строки различаются три трехсложных стопы: дактиль Ххх, амфибрахий хХх и анапест ххХ. Стих состоит из дактилей, если ударения стоят в нем на первом, четвертом, седьмом и т. д. слогах, из амфибрахиев, если ударения стоят через два слога начиная со второго, и из анапестов, если первое из таких ударений стоит на третьем слоге. В ритмической прозе Андрея Белого этих различий нет: трехсложные шаги, ничем не отделенные от прозы без регулярной акцентуации, не имеют первого слога и поэтому не могут быть ни дактилями, ни амфибрахиями, ни анапестами.

Определенность начала стиха предполагает ясную границу между стихами. Трехсложники Белого идут сплошь, переступая через все знаки препинания, включая абзацы. Сравним с отрывком Белого «Заздравный кубок» Пушкина:

Кубок янтарный
Полон давно,
Пеной угарной
Блещет вино.

---

[1] Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.—Л. 1959, стр. 59.

В каждом стихе ударения стоят на первом и четвертом слогах, что заставляет нас признать в этих стихах дактили. Но только первая стопа каждой строки дана полностью, между вторым ударением и первым ударением следующей строки имеется лишь один неударный слог или же неударные слоги вообще отсутствуют. В стихах речь движется однообразными стопами лишь в пределах строки, после определенного числа «шагов» движение останавливается, и эта остановка является окончанием строки.

Определяя размер стиха, мы обычно к существительному, обозначающему форму стопы, прибавляем прилагательное, указывающее число стоп в строке, например, называем размер «Заздравного кубка» двустопным дактилем. Число стоп при этом соответствует числу метрических ударений, неударные слоги, идущие за последним ударением, при счете стоп во внимание не принимаются. Большей частью строка либо заканчивается на этом ударении (такое окончание называют *мужским),* либо за ним следует один неударный слог (*женское* окончание); в первом случае стопы с послеударными слогами (хорей, дактиль, амфибрахий) в конце стиха оказываются неполными; во втором случае в таких размерах, как ямб и анапест, в конце строки появляется лишний слог. Так, в четырехстопном ямбе (размер, чаще всего встречающийся в русской поэзии) после четырех ямбических стоп возможен девятый слог, образующий женское окончание. Когда в

стихах Фета мы заменили ямб хореем, этот слог в нечетных строках перестал быть «лишним», но правильное чередование теперь нарушается в четных строках, где последняя стопа стала неполной (в обоих случаях стихи остаются четырехстопными).

Особая роль окончания (последнего ударения и следующих за ним неударных слогов) сказывается, во-первых, в том, что ударение здесь обычно бывает реальным, пропуски ударений, столь частые внутри стиха (особенно в двусложных размерах), в окончаниях почти не встречаются: во-вторых, именно слоги, образующие окончание, повторяются в *рифме*, одна из основных функций которой заключается в подчеркивании того, что «строчка окончилась». Но и без рифм нарушение правильного чередования ударных и неударных слогов может служить «знаком препинания», заканчивающим строчку.

Возьмем пятистопный ямб, где такое чередование может нарушаться одиннадцатым слогом, образующим женское окончание:

Четырестопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забав*у*
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октав*у*.

В драматических произведениях, где этот размер встречается обычно в виде белого стиха, благодаря такому же лишнему одиннадцатому слогу, нарушающему ямбическую последовательность и вместе с тем заканчивающему слово, мы могли бы без труда раз-

делить на строчки, например, три последних стиха «Моцарта и Сальери», если бы они были записаны как проза: «А Бонаротти? или это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?»

Бывают окончания, где послеударных слогов больше одного. Окончания с двумя послеударными слогами называются *дактилическими*. Примером может служить пушкинский «Бова», размер которого — четырехстопный хорей с дактилическими окончаниями (схема ХхХхХхХхх); рифм нет, и лишний слог является основным показателем конца строки:

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Эллинския...

Еще больше послеударных слогов в «гипердактилических» окончаниях, например, в «Жаворонке» Дельвига (двустопный амфибрахий), где окончания с тремя послеударными слогами чередуются с женскими:

Люблю я задумываться,
Внимая свирели,
Но слаще мне вслушиваться
В воздушные трели
Весеннего жаворонка!

У Брюсова число неударных слогов в рифме доходит иногда до четырех:

Холод, тело тайно сковывающий...
Холод, душу очаровывающий... —

и даже до шести, что, вероятно, является своеобразным «рекордом»:

Ветви, темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки, с дальней песней смешивающиеся...

Все эти «лишние» слоги наглядно показывают существование пауз, или остановок, между стихами; в сочетаниях разных окончаний отсутствие заполняющих эту паузу неударных слогов делает остановку более решительной, отчего мужские окончания чаще завершают стихотворения или группы стихов, как в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, где ряды трехстопных ямбов с дактилическими окончаниями прерываются стихами того же размера с мужскими окончаниями:

Сошлися — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

В «Незнакомке» Блока правильное чередование дактилических и мужских рифм также ясно показывает завершающую роль мужских окончаний. Наоборот, женское окончание в конце стихотворения оставляет впечатление некоторой незавершенности и поэтому часто применяется в тех случаях, когда стихотворение кончается многоточием:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Та или иная форма окончания может быть в стихах обязательной. Так, в «Черной шали» Пушкина и в «Мцыри» Лермонтова все окончания мужские, в стихотворении Лермонтова

«Есть речи — значенье» — женские, в «Бове» Пушкина — дактилические. Во всех этих случаях любое другое окончание было бы нарушением размера. Гораздо чаще форма окончания принадлежит не к обязательным, а к «альтернативным» признакам, по отношению к которым размер допускает выбор из ограниченного числа возможностей, большей частью двух. Мы уже видели примеры сочетания дактилических окончаний с мужскими и гипердактилических с женскими, но самым обычным является сочетание мужских и женских окончаний, которое в рифмованных стихах подчиняется правилу чередования: у двух соседних строк, если они не рифмуют между собой, окончания разного рода.

Для всех постоянных и альтернативных признаков размера, о которых шла здесь речь (число и форма стоп, рифма, форма окончания), можно указать одну общую цель — установление места межстиховой паузы, на которую *должен* приходиться конец слова (случаи, когда на самом деле слово не кончается, производят впечатление нарочитых нарушений правила). В более длинных стихах размер иногда предписывает и внутри строки обязательный словораздел — *цезуру*. В ямбических стихах с числом стоп не больше четырех такого постоянного словораздела нет, но в шестистопных ямбах на шестом слоге всегда кончается слово, что делит стих на два полустишия по три стопы (И долго буду тем || любезен я народу). Пятистопные ямбы бывают как без цезуры, так и с постоянным

словоразделом на четвертом слоге, расчленяющим стих на два неравных полустишия (две и три стопы). У Пушкина в более ранних произведениях, как рифмованных («Гавриилиада»), так и нерифмованных («Борис Годунов»), пятистопный ямб разделен цезурой; позднее («Домик в Коломне», маленькие трагедии) Пушкин от этого отказывается, и когда он в «Домике в Коломне» пишет:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе... —

то он не без иронии именно слово «цезуру» ставит так, что оно эту цезуру уничтожает.

Цезура представляет собой чисто метрическое членение, не имеющее ничего общего с теми смысловыми паузами, какие мы видели, например, во второй и четвертой строках четверостишия из «Полтавы», или с еще более глубокой паузой в «Медном всаднике»:

И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.
Ночная мгла
На город трепетный сошла...

От смысловых пауз цезура отличается, во-первых, постоянным местом в стихе, во-вторых, тем, что настоящей паузы на ней может и не быть, как в следующем стихе из «Бориса Годунова»:

Теперь они || пошли к царице в келью,

Смысловая пауза внутри стиха (включая сюда и переход речи к другому действующему лицу в драме) иногда не совпадает с цезурой:

Что ж делает || Мария? Где она...

(«Гавриилиада»)

Марина

Другого мне || любить нельзя.

Самозванец

Нет! полно...

(«Борис Годунов»)

Цезура — это метрическая пауза, но более слабая, чем межстиховая граница. В русских классических стихах, где в последней стопе строки ударение почти никогда не пропускается, для конца полустишия достаточно и «подразумевающегося» ударения (см. выше «Что ж дел*ает*»). Иногда значение цезуры усиливается, ударение в конце полустишия становится не только постоянным, но и подчеркивается рифмой и даже лишним слогом (женским окончанием):

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
Дети! седла чините, лошадей проводите
Да точите мечи с бердышами.

Нечетные строки (четырехстопный анапест) делятся на два полустишия, рифмующие между собой и оканчивающиеся «лишним» слогом (четные стихи — обычные трехстопные

анапесты). Каждое полустишие могло бы быть здесь самостоятельным стихом:

Три у Будрыса сына,
Как и он, три литвина.

Однако их объединение в одну строку показывает, что пауза между ними должна быть менее глубокой, они как бы взяты в одни скобки (в математическом смысле), и только их сочетание является единицей, сопоставляемой с другими строчками того же стихотворения.

Как мы видим, метрические «знаки препинания», подобно настоящим знакам препинания, могут иметь разные степени. Благодаря градации пауз метрическая форма не ограничивается строением отдельного стиха, но может охватывать и группировку строк в метрические единицы высшего порядка — *строфы*. Когда Лермонтов в «Тамбовской казначейше» говорит, что он пишет «Онегина размером», он имеет в виду не то, что каждая строка здесь — четырехстопный ямб, а то, что каждые четырнадцать строк образуют особую последовательность — «онегинскую строфу», введенную Пушкиным в «Евгении Онегине». В письменном тексте строфы отделены друг от друга пробелами и номерами; в «Отрывках из путешествия Онегина» нумерация заменена звездочками, в написанной тем же размером «Родословной моего героя» группировка строк показана только пробелами. Таким образом, границы строфы, как и границы стиха, имеют свои письменные обозначения, хотя во многих случаях мы легко

могли бы разделить текст на строфы и без этих знаков.

Средством объединения строк может быть закономерное чередование разных размеров (например, в «Памятнике» Пушкина за тремя стихами шестистопного ямба следует один четырехстопный ямб), отличающихся друг от друга чаще числом стоп, но иногда и формой стопы. Из-за отсутствия рифм в античном стихосложении сочетание разных метров было основным средством образования строф; в наших стихах эту роль берет на себя рифма.

В большинстве поэм Пушкина и Лермонтова порядок рифм свободен (он ограничен лишь правилом чередования мужских и женских рифм): рифма связывает то соседние строки, то лежащие через строку или через несколько строк, связанных между собой другой рифмой; рифма может объединять как две, так и больше строк. Наряду с такой «вольной» рифмовкой существуют произведения, где обязательным является не только наличие рифм, но и их порядок. Простейший случай такого порядка — *парные*, или *смежные*, рифмы, связывающие каждые две соседние строчки, как в сказках Пушкина. Благодаря чередованию рифм образуются повторяющиеся группы из четырех стихов с рифмами ААбб (каждая буква обозначает строчки на одну и ту же рифму; если надо указать род рифмы, то обычно прописная буква означает женскую рифму, а строчная — мужскую). Такие четверостишия иногда выделяются в качестве строф пробелами между строками (см. стихо-

творения Пушкина «Ворон к ворону летит» и «Туча», в «Черной шали» пробелами выделено каждое двустишие). Гораздо чаще встречаются четверостишия с *перекрестными* рифмами — АБАБ. Именно об этом, наиболее типичном случае говорит Маяковский — *«через строчку слога повторив»*. Реже других встречаются четверостишия с рифмами третьего типа — *охватными,* или *опоясанными* — АББА («Храни меня, мой талисман» Пушкина).

Повторяющиеся группы стихов могут иметь более сложное строение; они могут также, наряду с рифмованными строками, включать в себя «холостые» стихи без рифм. Одной из самых сложных строф является «онегинская», которую сам Пушкин в одной черновой заметке определил как соединение трех четверостиший всех трех типов рифмовки и заключительного двустишия: АбАб ВВгг ДееД жж. Такое деление относится, конечно, только к метрической структуре; в синтаксическом отношении строфы в «Онегине» строятся весьма разнообразно, от предложений, заполняющих всю строфу, до коротких фраз, прихотливо испещряющих строфу точками, как в начале XV строфы седьмой главы:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом...

Из крупных произведений Пушкина строгую строфическую форму, кроме «Онегина»,

имеет только «Домик в Коломне» (в отличие от «Онегина», где форма строфы изобретена самим Пушкиным, здесь взята традиционная «октава» — восьмистишие с рифмами АБАБАБВВ). В других поэмах, где порядок рифм свободен и деления на строфы нет, мы также встречаем группы стихов, разделенные пробелами, а в «Анджело» даже пронумерованные, подобно онегинским строфам, но эти группы представляют собой главки или абзацы, выделенные по содержанию, как в прозе. Число стихов в этих отрывках может свободно меняться, а границы их могут иногда даже разрезать стих, как мы видели в «Медном всаднике», и даже полустишия, как в «Анджело» (конец главки IV второй части):

Дверь отворилась ей; и брат ее глазам
Представился.

V

В цепях, в унынии глубоком,
О светских радостях стараясь не жалеть...

Наоборот, границы строф определяются только стиховыми признаками, и хотя в «Онегине» строфа большей частью представляет собой также и смысловое единство вроде абзаца, однако в нескольких случаях конец фразы переходит в следующую строфу, например, в строфе XXXVIII третьей главы:

И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
«Здесь он! здесь Евгений!»

Различие между метрическим членением на строфы и смысловым членением на абзацы выступает здесь с полной определенностью.

Итак, говоря о размере, например, «Онегина», мы имеем в виду трехступенную лестницу повторящихся метрических единиц: 1) повторяющуюся слоговую группу — стопу; 2) повторяющийся ряд стоп, ограниченный паузами, — стих или строку; 3) повторяющуюся группу стихов — строфу. Каждая из этих единиц может быть как простой, так и сложной: стих может быть разделен цезурой на полустишия, строфа может иметь внутренние членения, как онегинская, состоящая из трех четверостиший и одного двустишия. Число ступеней лестницы может быть, таким образом, увеличено, но, с другой стороны, из трех главных ступеней не все одинаково необходимы. Основной единицей является стих. Группировка стихов в метрические единства высшего порядка и деление их на метрические единицы низшего порядка для размеренной речи не обязательны. Пушкин, называя мысль поэта «вооруженной четырьмя рифмами и размеренной стройными однообразными стопами», говорит о наиболее типичном случае, но сам он достаточно часто обходился без рифм, не говоря уж о группировке их по четыре, а иногда и без «однообразных стоп». Кроме того, вкладывая эти слова в уста импровизатора-итальянца, Пушкин, видимо, забыл, что итальянским стихам деление на стопы не свойственно.

СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Существуют различные принципы построения стиха, или *системы стихосложения,* отличающиеся друг от друга теми признаками, которыми «измеряется» стих. При всем разнообразии русских классических размеров, они образуют одну систему, ибо правильность стиха определяется в них постоянством одних и тех же признаков — формой стопы, образуемой чередованием ударных и неударных слогов, и числом стоп в строке. Второй из этих признаков, как мы увидим дальше, соединяет в себе два признака, и, таким образом, прибавляя рифму, мы получаем характерное для большинства произведений русской классической поэзии сочетание четырех признаков, каждый из которых в определенную эпоху истории русского стиха мог стать основной «мерой».

Рифма, которая большей частью лишь подчеркивает деление на стихи, создаваемое другими средствами, в некоторых случаях оказывается единственным признаком этого деления и, следовательно, единственным признаком размера, как в пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде»:

> Жил-был поп,
> Толоконный лоб.
> Пошел поп по базару
> Посмотреть кой-какого товару.
> Навстречу ему Балда
> Идет, сам не зная куда.

Порядок рифм здесь парный, как и в других рифмованных сказках Пушкина, но вы-

бор форм окончания свободен; кроме мужских и женских, встречаются рифмы с двумя и тремя послеударными слогами:

Попадья Балдой не нахвалится,
Поповна о Балде лишь и печалится...

Идет Балда, покрякивает,
А поп, завидя Балду, вскакивает,
За попадью прячется,
Со страху корячится.

Про такие стихи, очевидно, нельзя сказать, что из них «слова не выкинешь». Наоборот, легко убедиться, что «склад» этой сказки дает широкие возможности выкидывать слова и заменять их другими. Из-за непочтительного отношения к попу сказка не могла быть напечатана при жизни Пушкина и только после его смерти была издана Жуковским, переделавшим ее в «Сказку о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде». Вот начальные стихи этой переделки:

Жил-был купец Кузьма Остолоп,
По прозванью Осиновый Лоб.
Пошел Кузьма по базару
Посмотреть кой-какого товару.

Как мы видим, «мера» стиха здесь настолько растяжима, что возникает сомнение в самом ее существовании. Гоголь, познакомившийся с пушкинскими сказками в рукописи, писал о них в 1831 году своему приятелю: «Одна писана даже без размера, только рифмами, и прелесть невообразимая». Можно ли

считать стихами («мерной речью») то, что «писано без размера»? Высказывалось мнение, что «Сказка о Балде» — «рифмованная проза». Но никому не приходило в голову в собрании сочинений Пушкина (где стихи и проза обычно четко разграничены) отделить ее от других стиховых сказок и перенести в раздел прозы, ибо совершенно ясно, по какую сторону границы находится эта сказка, «писанная без размера».

Стихи, где по выражению одной «пиитики» начала XIX века «стихослагатели... держались просто одной рифмы, не делая при этом никакой соразмерности в стихах»[1], обычно называются «скоморошьими», «лубочными» или «раешником». Возникшие из той «складной» речи, которой в «Борисе Годунове» блещет Варлаам (то есть из прозы, украшенной рифмами), они превратились в стихи тогда, когда рифма стала не случайным украшением а *правилом* и, следовательно, *мерой*. Проникнув в письменность, такие рифмованные куски в начале XVII века получают польское название «вирши», что значит стихи (от латинского versus), и представляют собой, таким образом, первую по времени систему русского книжного стихосложения. Вопрос, есть ли в такого рода стихах размер, решается в зависимости от понимания самого этого слова: называя размером определенный звуковой порядок, отличающий стиховую речь от прозы

[1] См. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 233.

и устанавливающий не зависящие от синтаксиса границы строк, мы должны признать, что в лубочных стихах эта роль принадлежит рифме. Но в более узком смысле размером называют только те признаки, которые определяют правильность строки независимо от того, рифмуется она с другими строками или нет, и в этом смысле в «Сказке о Балде» размера действительно нет.

Самым простым признаком «соразмерности в стихах» является число слогов, на котором основана *силлабическая* (слоговая) система стихосложения. Во второй половине XVII века вирши скоморошьего склада уступают место новым виршам Симеона Полоцкого и других авторов, соблюдающих не только рифму, но и постоянство числа слогов в каждой строке. Самым употребительным размером был тринадцатисложный стих с цезурой после седьмого слога и с женской рифмой. Собственно говоря, вначале обязательной была двусложная рифма, рифмующие слоги могли быть как ударными, так и неударными, встречались даже рифмы ударных слогов с неударными, вроде «Фому — дому». Однако постепенно женская рифма стала правилом, и, следовательно, на предпоследнем слоге установилось обязательное ударение. Последний и самый значительный представитель русской силлабики — поэт-сатирик первой половины XVIII века Антиох Кантемир — обращает внимание уже на размещение акцентов и внутри стиха, но не считает, что их порядок в стихе должен быть постоянным, и возражает

против правильного чередования, которое в это время вводил Тредиаковский. Мерой русских стихов для Кантемира остается счет слогов (причем он допускает и нерифмованные стихи с такой мерой, которые он называет «свободными»). «По моему мнению, рассуждение стоп в составлении всех оных излишно. Но нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса», — пишет он в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских».

«Рассуждение стоп», введенное в русские стихи Тредиаковским и Ломоносовым, стало основой третьей книжной системы стихосложения, которая в качестве классической системы русского стиха почти безраздельно господствовала со времен Ломоносова до конца XIX века и сохранила свое значение и в настоящее время, хотя в XX веке стихи иного строя стали довольно частыми. В классическом, «пушкинском», стихе число слогов остается одним из признаков «соразмерности в стихах». Например, у Пушкина в «Черной шали» в каждой строке одиннадцать слогов, в «Бове» — девять слогов. В таких произведениях, как «Полтава», где имеются окончания двух родов, в строках с мужским окончанием восемь слогов, с женским — девять. Можно сказать, что «Полтава» написана восьмисложным стихом, наличие девятого слога, образующего женское окончание, альтернативно. Эта силлабическая мера не позволяет сказать: «Тиха малороссийская ночь», так как получается стих, на один слог превышающий меру, так же,

как в другом стихе «Полтавы» нельзя было бы заменить «Малороссийского владыки» на «Украинского владыки», так как в этом случае одного слога не хватило бы. Нарушением меры была бы и перестановка «Тиха ночь украинская»: хотя сумма слогов не изменилась, но заключительное ударение на пятом слоге превращает этот стих из восьмисложного в пятисложный с гипердактилическим окончанием, которое также противоречит размеру «Полтавы», допускающему лишь два вида окончаний.

Все эти замены нарушают также другую норму, для русского стихосложения более существенную: внутри строки в «Полтаве» ударения размещены на четных слогах (с теми отклонениями, о которых говорилось выше). Размер «Полтавы» допускает перестановку «Украинская ночь тиха» (так Жуковский в цензурной переделке пушкинского «Памятника» в стихе «И долго буду тем любезен я народу» мог переставить слова: «И долго буду тем народу я любезен», чтобы получить рифму к «полезен» вместо «свободу», сохраняя ямбическую акцентуацию), но «Ночь украинская тиха» уже не будет правильным стихом, совместимым с остальными стихами поэмы (если не заменить пушкинское ударение «укра́инская» на «украи́нская»). В следующей строке можно переставить слова во втором предложении («Блещут звезды»), но, сделав это в первом предложении («Небо прозрачно»), мы разрушим размер стиха. Нельзя также, «не испортив склада», переменить эти предложения местами («Звезды блещут. Прозрачно небо»).

В силлабическом стихе все эти перестановки допустимы.

Со времен реформы Тредиаковского — Ломоносова возникло пренебрежительное отношение к стихам, не соблюдающим правильного размещения акцентов; слово «вирши», обозначавшее в предыдущую эпоху стихи вообще, приобрело значение плохих, неуклюжих стихов. Но во французском, итальянском, испанском и польском стихосложении именно силлабическая система является классической, и счет слогов служит основной мерой стиха не только в русских виршах XVII века, но и в стихах Данте, Петрарки, Кальдерона, Расина, Гюго, Мицкевича и т. д. Во всех этих случаях силлабическая мера не исключает разнообразия окончаний, число слогов остается постоянным (так же, как это мы видели в пушкинских стихах) лишь до последнего ударения, число послеударных слогов в окончании может меняться. Французы определяют размер стиха только по постоянной части, иными словами — по числу слогов в строке с мужским окончанием. У итальянцев, испанцев и поляков основной формой признается женский стих, мужской стих считается сокращенным, а так как у итальянцев и испанцев возможны и дактилические окончания, то одиннадцатисложный стих у них может иметь десять и двенадцать слогов при постоянном ударении на десятом слоге; таким образом, этот стих соответствует французскому десятисложному [1].

[1] Эти различия обусловлены свойствами языка. Во французских словах ударение всегда стоит на последнем

Итак, в литературных силлабических стихах (как мы можем их называть в отличие от предлитературных виршей) на определенном слоге в конце стиха имеется постоянное ударение (в стихах с цезурой постоянное ударение имеется также в конце полустишия). В большинстве новых европейских языков (во всех, где ударение не связано с концом слова) преобладающим стало *тоническое* стихосложение, правила которого регулируют акценты не только в конце, но и внутри стиха. В том виде, в каком оно было введено в России Тредиаковским и Ломоносовым, оно теперь чаще называется *силлабо-тоническим* (в отличие от *акцентного,* собственно *тонического* или *свободного тонического,* о котором речь будет дальше), поскольку в нем определено как число слогов, так и размещение ударений в стихе.

В силлабо-тонических стихах между ударениями сохраняется одно и то же число слогов, что и позволяет делить эти стихи на одинаковые стопы. Ясно, что, определяя размер стиха видом стопы и числом стоп в строке, мы тем самым указываем число слогов в строке; для этого достаточно помножить число слогов в

слоге, за которым может следовать только «немой» слог, который в прозе не произносится, но в стихах входит в счет слогов и в конце стиха образует женское окончание. В польских словах ударение всегда на предпоследнем слоге, мужское окончание возможно лишь тогда, когда стих кончается односложным словом. В итальянском и испанском языках ударным может быть один из трех последних слогов, но чаще всего он бывает предпоследним, поэтому, как и в польских стихах, основная форма окончания женская.

стопе на число стоп и вычесть не идущие в счет послеударные слоги в окончании (в хорее и амфибрахии — один слог, в дактиле — два). Таким образом, каждый силлабо-тонический размер может рассматриваться как разновидность какого-либо силлабического размера, удовлетворяющая также дополнительному требованию правильного размещения акцентов. Так, трехстопный дактиль и четырехстопный хорей являются (по французскому счету) семисложными стихами, трехстопный амфибрахий и четырехстопный ямб — восьмисложными и т. д. Однако правильное чередование ударных и неударных слогов может стать основой стиха и без равносложности.

Посмотрим начало басни Крылова «Две бочки»:

Две бочки ехали: одна с вином,
Другая
Пустая.
Вот первая себе без шуму и шажком
Плетется,
Другая вскачь несется;
От ней по мостовой и стукотня, и гром,
И пыль столбом...

В каждой строке ударения стоят на четных слогах, что позволяет разделить эти строки на ямбические стопы, но число стоп меняется от одной до шести. Такие стихи с переменным числом одинаковых стоп называются «вольными». Из них широкое распространение получили только вольные ямбы — основной размер басен, применявшийся также в драматических произведениях («Горе от ума» Грибоедова,

«Маскарад» Лермонтова) и в лирике (в элегиях, обычно с менее резкими колебаниями величины строк). Встречаются вольные размеры и из других стоп, но довольно редко.

Порядок ударений, разделяющий стихи на стопы, — основной признак русского классического стиха. В вольных стихах он обычно соединяется с рифмой, в белых стихах — с равносложностью, но чаще всего встречается сочетание всех трех признаков. Но размер, определяющий не только форму стоп, но и их число, включает в себя еще один признак, который сам может стать основой стиха, — определенное число ударений.

В приведенном выше (см. стр. 23—24) четверостишии Маяковского первые три стиха могут быть приняты за четырехстопные анапесты, но четвертый стих показывает, что правильная расстановка ударений через два слога не является здесь обязательным признаком[1]. Общим признаком для всех стихов, их мерой является наличие четырех акцентов, между которыми может быть больше или меньше неударных слогов, иногда — ни одного, как в стихе:

Труд мой
        любому
                тру*ду*
                        *род*ствен.

---

[1] Как и в трех предыдущих, в этом стихе двенадцать слогов, но из других строчек «Разговора с фининспектором о поэзии» видно, что это лишь случайное совпадение. В этом стихотворении число слогов колеблется от семи до шестнадцати (или до четырнадцати, если считать до последнего ударного слога).

Стихи, мера которых основана только на счете ударений, называются *акцентными, свободными тоническими* или просто *тоническими,* в отличие от классических размеров, называемых силлабо-тоническими.

Любой силлабо-тонический стих может встретиться в качестве частного случая акцентного стиха с тем же числом ударений. В «Разговоре с фининспектором» четырехстопный анапест — один из вариантов четырехударного стиха, но таким же вариантом может быть и четырехстопный дактиль:

Долг наш —
реветь
медногорлой сиреной... —

и четырехстопный хорей:

В грамм добыча,
в год труды.

В стихотворение, написанное четырехстопным ямбом, могла бы войти такая строка:

и у себя
и у других.

Но если в ямбическом стихе схема хХхХхХхХ заставила бы нас считать опорными два «у», то у Маяковского здесь более вероятно подчеркивание слова «и», что придает данному стиху форму ХххХ ХххХ. Конечно, этот стих вполне мог бы считаться и двухударным, но контекст всего стихотворения заставляет видеть и в этом стихе четырехударный размер. Как и в силлабо-тоническом стихе, мы устанав-

ливаем метрические опоры в акцентном стихе, исходя не только из реальных ударений, но и из размера, хотя акцентный размер далеко не всегда указывает место этих опор с полной определенностью. Встречая среди четырехударных стихов строчки с иным числом ударений, мы не всегда можем бесспорно установить, какие ударения являются сверхсхемными или какие неударные слоги мы должны считать метрически опорными.

В воображаемом разговоре с Пушкиным («Юбилейное») Маяковский переходит от четырехударного стиха к чистому четырехстопному ямбу, о чем он сам говорит:

(Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам.)

Но этот переход не есть перемена размера (каковые в «Юбилейном» также имеются). Классический ямб здесь — только вариант акцентного стиха. Яснее всего это показывает цитата из Пушкина. Пушкинские стихи:

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я... —

у Маяковского превращаются в

я сейчас же,
утром, должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я.

Вставка «сейчас же», которая в четырехстопном ямбе нарушила бы размер, в стихе

Маяковского допустима, так как стих остается четырехударным (слово «быть» при этом, очевидно, теряет свое ударение)[1].

Как четырехударный акцентный стих включает в себя все четырехстопные силлабо-тонические размеры, так все трехстопные размеры могут быть частными случаями трехударного стиха и т. п. Таким образом, по отношению к тоническим размерам, так же как и по отношению к силлабическим, силлабо-тонические стихи являются частным случаем, совмещающим признаки обеих систем. Но совмещение силлабической и акцентной меры возможно и без правильного чередования, разделяющего стих на одинаковые стопы.

Так, в акцентных стихах поэтов-акмеистов часто проявляется тенденция к равносложности, то есть при переменном числе слогов между ударениями их общая сумма в строке остается постоянной. Довольно обычным для них является восьмисложный стих с тремя ударениями, из которых крайние приходятся на третий и восьмой слоги, а среднее может быть как на пятом, так и на шестом. Примером может служить стихотворение Мандельштама «Отчего душа так певуча». С точки зрения силлабо-тонической системы можно этот стих считать состоящим из двух пятисложных стоп ххХхх ххХ(хх). Однако явная трехударность

[1] В этом стихе, как и в большинстве строк «Юбилейного», ударения стоят на нечетных слогах; таким образом, эти стихи можно рассматривать не только как акцентные, но и как вольные хореи с числом стоп, доходящим до десяти.

заставляет признать в этом стихе равносложный акцентный размер, где при постоянном числе слогов и ударений место ударения меняется.

Господствующая в настоящее время теория французского стиха именно в таких подвижных ударениях видит сущность литературного силлабического стихосложения. С этой точки зрения наиболее употребительный во французской поэзии двенадцатисложный размер (александрийский стих) представляет собой четырехударный стих, где в каждом полустишии, кроме постоянного ударения на последнем слоге (на шестом и на двенадцатом), имеется подвижное ударение на одном из первых пяти слогов.

Иную форму соединения равносложности с равноударностью мы видим в стихотворении Мандельштама «Сегодня дурной день». Здесь все строчки построены по одной схеме хХххХХ — шестисложный стих с ударениями на втором, пятом и шестом слогах. Такие размеры, где ударения имеют постоянные места, но расстояния между ними не одинаковы, очень характерны для Цветаевой. Особенно часто у нее встречается семисложный стих с ударениями на втором, пятом и седьмом слогах — хХххХхХ(х) (стихотворения «Идешь, на меня похожий», «Никто ничего не отнял», «Мой письменный верный стол» и др.).

Такие сравнительно редкие примеры, взятые из поэзии XX века, могут рассматриваться как промежуточные случаи между основными системами, которых в русском книжном стихо-

сложении мы насчитали четыре: «раешник», силлабическая, силлабо-тоническая и чисто тоническая. Но в устном народном творчестве задолго до всех этих систем сложилась особая система народно-песенного стиха, о природе которого до сих пор среди исследователей ведутся большие споры. Хотя «писаных правил» у этого стиха нет, многие поэты усваивали его размер «на слух» и более или менее близко ему подражали, например Лермонтов в «Песне о купце Калашникове». Народный стих проникает, таким образом, в книжную поэзию, как, с другой стороны, народная песня заимствует иногда книжные формы стиха.

Из пяти систем, отмечаемых в истории русского стиха (народная, «раешник», силлабическая, силлабо-тоническая и акцентная), деление на стопы свойственно только одной, сыгравшей, правда, самую значительную роль в русской поэзии. Но понятие стопы и все греческие названия стоп (ямб, хорей и т. д.) были заимствованы из античного стихосложения, где все эти термины означали нечто совершенно иное, — соотношения по длительности, а не по силе. В обоих античных языках — древнегреческом и латинском — существовало различие между долгими и краткими гласными и, в связи с этим, между долгими и краткими слогами. Правила античной стиховой системы, которую называют количественной, или *метрической,* относились к размещению этих слоговых длительностей, тогда как размещение акцентов не регулировалось. На том же принципе строились стихи арабские, персидские, индийские.

Метрическая и господствующие в новой поэзии силлабическая и тоническая (включая сюда как силлабо-тоническую, так и чисто тоническую, или акцентную, разновидности) системы обычно называются в качестве основных систем стихосложения, каждая из которых считается соответствующей свойствам тех или иных определенных языков и именно поэтому завоевавшей господство в поэзии на этих языках. Этот перечень, охватывающий лишь литературные системы (и то не все), оставляет в стороне народное стихосложение и полународные формы вроде раешника. Между тем именно сосуществование в русской поэзии народных и книжных форм стиха не позволяет безоговорочно признать, что каждому языку свойственна определенная система стихосложения. Господство какой-либо системы, хотя бы и наиболее соответствующей природе языка, не исключает стихов иных систем, и мы уже видели, что стиховые системы могут сменять друг друга в одном и том же языке.

Приблизительно за сто лет до реформы Тредиаковского и Ломоносова, еще до появления силлабических виршей, автор грамматики церковнославянского языка (который был для России в это время литературным языком) Мелетий Смотрицкий пытался ввести в русские стихи античные правила. Эта попытка не нашла продолжателей, и причину этой неудачи обычно видят в том, что в русском языке гласные не делятся на долгие и краткие. Но количественных различий нет и в тюркских языках,

тем не менее средневековые поэты (азербайджанские, узбекские и другие) применили правила арабского количественного стихосложения к стихам на своих родных языках (то есть сделали то, что не удалось Смотрицкому). С другой стороны, попытки ввести метрическое стихосложение в новую поэзию остались безуспешными и в тех языках, где различие между долгими и краткими гласными существует, как в чешском. Приходится признать, что правила стихосложения определяются не только свойствами языка, но и историко-литературными условиями. Недаром в конце античности и в греческом и в латинском языках основанные на долготе «метры» уступают место «ритмам» — стихам, основанным на счете слогов и ударений. Сходный процесс наблюдается в настоящее время и в ряде восточных литератур.

Между метрической системой и стиховыми системами нового времени существует более глубокое различие, чем между силлабической и тонической системами, в том или ином виде учитывающими словесные ударения. Если отличие стиха от прозы мы называем метром и вместе с тем одну из стиховых систем называем метрической, то, очевидно, в других системах мы должны допустить какой-то «неметрический метр». В качестве некоторой аналогии этому странному понятию можно указать на существование в математике неметрической гео*метр*ии, отвлекающейся от всяких пространственных измерений. «Неметрический метр» отвлекается от измерений времени.

Стихи, измеряемые чисто речевыми единицами (число слогов или словесных ударений), не имеют определенной величины, выражаемой в минутах и секундах. Конечно, эти речевые единицы имеют свою среднюю длительность, и обычная речь, при прочих равных условиях, стремится не отступать от этой средней величины. Лингвисты отмечают в особенности тенденцию соблюдать равенство промежутков между ударениями, но эта тенденция действует тем сильнее, чем речь спокойнее и «прозаичнее»; эмоциональное волнение нарушает нормальный «пульс» речи, и поэтому именно в стихах мы вправе ожидать бо́льших отклонений от строгого темпа, чем, скажем, в научном докладе. Кроме того, в стихах, где реальная акцентуация не совпадает с метрической, тенденция к равномерному темпу речи сама приводит к нарушениям равенства метрических единиц — стоп. Скандируя стихи, подчеркивая их метр, мы делаем равными промежутки между метрическими акцентами, но в естественной декламации пропуски ударений вызывают ускорения, а сверхсхемные ударения — замедления (помимо всяких эмоциональных причин).

Равенство метрических единиц во времени еще в большей степени нарушается смысловыми паузами. Ясно, что в тех случаях, когда конец абзаца или главы разрывает стих (как мы видели в «Медном всаднике» и «Анджело»), остановка внутри стиха удлиняет его, тем не менее обе части стиха в сумме образуют правильный стих того же размера, что и осталь-

ные строчки поэмы. Особенно интересны такие примеры, как в «Моцарте и Сальери»:

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.
(*Играет.*)
Ты плачешь?
Сальери
Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно...

Время, занятое музыкой Моцарта, очевидно, не идет в счет, ибо разделенный этой музыкой стих остается правильным пятистопным ямбом. Такой же случай есть в «Каменном госте», где после песни Лауры гости заканчивают стих, начатый ею до песни:

А, слушайте.
(*Поет.*)
Все
Прелестно, бесподобно!

Как мы видим, силлабо-тонический стих свободно растягивается и сжимается во времени, его размер не имеет отношения к измерению времени, как объективного, так и субъективного, кажущегося (ибо такие остановки не могут остаться незамеченными).

Иначе обстоит дело в метрическом стихе, где размеренность выступает в самом прямом смысле этого слова. Меру здесь образуют не речевые, а временные величины, которые могут быть заполнены как речевыми, так и музыкальными звуками, или же танцевальными движениями. Метрическая система принадлежит

эпохе, когда поэзия еще не отделилась от музыки и танца, когда само понятие «музыка» («искусство муз») охватывало все три искусства. Это не значит, что стихи можно было только петь. Античность знала и декламацию стихов, но эта декламация сама была своего рода музыкой и подчинялась тем же временным соотношениям, что и пение, танец и инструментальная музыка. Стихосложение, по существу, сводилось к вписыванию словесного текста в такую «музыкальную» раму.

Ясно, что при таком вписывании распределение слоговых длительностей должно соответствовать музыкальным. Те, кто обосновывает метрическую систему свойствами языка, часто упускает из виду, что значение имеет длительность именно слога, а не гласного звука: в метрическом стихе долгим считался слог не только с долгим гласным, но и с кратким, если после него в том же слоге был еще согласный, и в этом заключалась главная возможность применения правил метрического стиха к языкам, не различающим гласные по долготе. Конечно, если длительность гласного безразлична, как в русском, любой слог можно произвольно протягивать (например, в пении) без искажения смысла, тогда как в древнегреческом или арабском одни слоги должны быть обязательно длиннее других. Но и в этих языках нет оснований предполагать, что различие между долгими и краткими слогами имеет ту математическую определенность, которую требует метрический стих. Можно сказать, что в языке имеется лишь неравенство: долгий слог больше

краткого. Стих превращает это неравенство в равенство: долгий слог равен двум кратким.

Поскольку античный стих и для нового времени остался классическим образцом и источником традиционных теоретических понятий (о чем свидетельствуют не только названия стоп, но и такие греческие термины, как ритм и метр, стих и строфа, латинский термин цезура и т. д.), интересно проследить, как понятия, взятые из *музыкального* стиха, трансформируются в *речевом* стихе. В основе перенесения античных стоп в наши стихи (а также переводов метрических стихов «размером подлинника») лежит замена долгого слога ударным. Действительно, ударный слог обычно подчеркивается несколько большей длительностью, однако такое подчеркивание не является строго обязательным, и, конечно, оно не приравнивает ударный слог к двум неударным. Смешно в ямбическом стихе, даже при полном совпадении метрической и реальной акцентуации («Прозрачно небо. Звезды блещут»), выдерживать ударные слоги ровно вдвое дольше неударных, тогда как именно в таком соотношении заключалась размеренность античных ямбов и хореев, где долгий слог мог быть заменен двумя краткими, образуя стопу из трех кратких слогов — трибрахий. Противоположная операция — замена двух кратких слогов одним долгим — превращала дактиль (—◡◡) и анапест (◡◡—) в стопу из двух долгих слогов — спондей (— —). В нашем стихе такие замены неосуществимы, что можно показать на примере гекзаметра.

Античный гекзаметр состоял из шести дактилей, из которых четыре первых могли быть заменены спондеями (схема гекзаметра —◡◡ —◡◡ —◡◡ —◡◡ —◡◡ —◡ в последней стопе всегда два слога, последний слог мог быть как долгим, так и кратким). При передаче гекзаметра русскими стихами либо не обращают внимания на спондеи, превращая стих в чисто дактилический, либо в четырех первых стопах иногда между ударениями ставят вместо двух один неударный слог, который ничем не отличается от неударных слогов в трехсложных стопах. Такую двусложную стопу мы видим, например, в самом начале «Илиады» в переводе Гнедича: *«Гнев, бо*гиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына». Чтобы превратить первую стопу в дактиль, достаточно вставить в нее один слог, не меняя остальных (*«Гнев, о бо*гиня...»). Ясно, что слог «бо» не имеет собственной длительности и никакого спондея здесь нет. Для передачи античных хореев с заменяющими их трибрахиями пришлось бы обратиться к такому же «дактило-хореическому» стиху (как его называли уже в XVIII веке), который не является ни дактилическим, ни хореическим. В истории русского стиха гекзаметр, по существу, был первой формой «дольника» — стиха с постоянным числом ударений и меняющимся числом слогов между ними.

В силлабо-тоническом стихе стопа — только единица отсчета, для которого необходимо, чтобы в каждой стопе был один, и только один, опорный слог. Остальные слоги для размера имеют второстепенное значение, почему и воз-

можны стихи, где неопорные слоги совсем отсутствуют (силлабический стих, где каждый слог играет роль стопы) или же не принимаются во внимание при отсчете (акцентный стих). Метрическая стопа — это соотношение длительностей, которое в частном случае может быть равенством; поэтому в стопе может быть несколько долгих слогов или не быть ни одного, что порождает большое разнообразие форм стопы. Поскольку при сопоставлении длительностей сопоставляемые элементы одинаково необходимы, долгий слог не выступает вперед в качестве метрической опоры (так же, как в античных языках долгота не связана со словесным ударением). Односложные стопы (продление долгого слога на всю стопу) встречаются лишь в качестве замены стоп из двух или более слогов, чаще всего как остановка в конце стиха, что называлось каталектикой.

Античное деление стихов на каталектические (с неполным числом слогов в последней стопе) и акаталектические (без такого сокращения) существенно отличается от нашей классификации стиховых окончаний. Мужские, женские и дактилические окончания не входят в счет стоп, они характеризуют не последнюю стопу, а стих в целом, хотя бы в нем и не было никаких стоп. В этом сказывается одно из коренных отличий нового стихосложения от античного: античное стихосложение было действительно *сложением* стихов из стоп, тогда как у нас первичной единицей является стих или строка, которая может *делиться* на стопы. В речевом стихе стопа теряет самостоятельное

значение, принадлежавшее ей, когда она была, по существу, музыкальной фигурой или даже танцевальным па. С этим связано разнообразие метрических стоп, в частности их величина, свободно достигающая четырех и пяти слогов, тогда как при попытках создать силлабо-тонические стопы, превышающие три слога, обычно возникают дополнительные опоры, разделяющие эти стопы на меньшие.

Отметим еще две особенности, вытекающие из того, что стих складывается из стоп, а не делится на них. Во-первых, именно стопа, а не стих, была основным и обязательным признаком размеренности, элементарным «метром», который мог существовать и вне стиховой строки; в античной поэзии встречаются последовательности стоп, не образующие никаких метрических единиц высшего порядка. Во-вторых, складывать можно не только одинаковые, но и разные стопы, тогда как деление предполагает равные доли, и в нашем стихе, если он не делится на одинаковые слоговые группы, понятие стопы теряет смысл. В метрическом стихосложении, наряду с «чистыми» метрами, были широко распространены смешанные метры — стихи, составленные из разных стоп в определенной последовательности. К этому виду принадлежали, например, двенадцать из девятнадцати размеров «аруза» — арабско-персидской метрической системы. Античные смешанные размеры по-русски часто передаются тоническими стихами с постоянными ударениями на неравных расстояниях; так, перевод «Памятника» Горация, с которым мы встретимся даль-

ше, сделан двенадцатисложным стихом с цезурой после шестого слога и с постоянными ударениями на первом, третьем, шестом, седьмом и десятом слогах. Но в античном стихе музыкальная структура определяла границы стоп, невозможные в речевом стихе.

Сложение из разнородных частей характерно и для античной строфы. Из-за отсутствия рифмы (которая, впрочем, вполне совместима с метрическим стихом, как показывает арабская и персидская поэзия), строфы в основном создавались сочетанием стихов разных размеров. Подобно стопе и стиху, строфа представляла собой сопоставление временных величин, пропорции которых имели самостоятельное художественное значение и вне текста. Каждый античный размер — это, по существу, музыкальное произведение, которое большей частью имело и свою, не дошедшую до нас, мелодию. Античную лирику мы знаем только в виде записи слов, предназначенных для пения на знакомый читателю того времени напев (так часто записываются песни и в наше время). Повторение строфической формулы означало повторение мелодии, а сочинение стихотворения в существовавшем до этого размере было сочинением новых слов «на голос» более старой песни. Так, Гораций сочинял латинские стихи на «эолийские напевы» (см. его «Памятник») таких поэтов, как Алкей, Сафо и др., именами которых были названы определенные формы строф; такие названия указывают, что эти поэты были также композиторами, авторами музыки этих строф.

Речевому стиху, где размер не связан с временны́ми соотношениями, огромное разнообразие античных строфических форм недоступно. Передача сложных метрических форм размещением ударений в соответствии с размещением долгих слогов в античном стихе приводит к обратным результатам: слишком сложные правила при чтении стихов не воспринимаются, и стихи кажутся скорее отступающими от строгих правил и приближающимися к прозе. Это относится уже к более коротким строфам, неоднократно воспроизводившимся в нашем стихе. В качестве примера можно привести следующую «сафическую строфу» Радищева, которая, между прочим, замечательна поразительным сходством с известным местом в «Полтаве» Пушкина (можно подумать, что Пушкин сознательно сделал «перевод» этой строфы в четырехстопный ямб):

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листами
Тополы белы.

Конечно, при чтении такой строфы трудно «отличить правильное от неправильного», увидеть, соответствует ли она избранной поэтом античной схеме или отступает от нее. Сама схема поэтому представляется необязательной, и стихи кажутся не слишком связанными правилами. В еще большей степени это относится к сложным строфическим построениям хоровой лирики Пиндара, превосходящим по величине все строфы новой поэзии. Стремление подражать этим формам уже в XVIII веке

в Германии оказалось поводом к возникновению «свободных ритмов» — тех свободных стиховых форм, о которых речь пойдет в следующей главе.

СТРОГИЕ И СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ СТИХА

Всякий стихотворный размер — это совокупность правил, устанавливающих для каждой метрической единицы обязательные признаки (к ним можно причислить и «альтернативные» признаки, допускающие выбор из ограниченного числа возможностей, большей частью двух, — например, выбор между мужским и женским окончанием). Этих признаков может быть больше или меньше, стихи могут быть более строгими или более свободными. Чем строже стих, тем труднее «выкинуть слово из песни» или заменить его другим. Так, Жуковский, переделывая для цензуры пушкинский «Памятник», был в выборе слов и их порядке гораздо больше связан размером, чем в переделке «Сказки о попе и о работнике его Балде».

Обязательность нагляднее всего выражается в повторении одной и той же формулы. Существуют, однако, традиционные формулы, которые мы узнаем и без всяких повторений. Примером может служить сонет, состоящий, как и онегинская строфа, из четырнадцати стихов с определенным порядком рифм, но, в отличие от нее, не повторяющийся, а представляющий собой законченное стихотворение.

Сонет в его основной форме, возникшей в

XIII веке в Италии, состоит из двух четверостиший с рифмами АББА АББА, за которыми следуют два трехстишия, где порядок рифм мог варьироваться (ВВГ ДГД, ВГВ ГВГ, ВГД ВГД и т. п.). На протяжении своей многовековой истории сонет неоднократно отклонялся от этой строгой формы. У Шекспира, например, изменена структура сонета: вместо двух четверостиший и двух трехстиший — три четверостишия (каждое со своими рифмами) и заключительное двустишие. Пушкин во всех трех своих сонетах также изменяет порядок рифм, а в двух из них, кроме того, заменяет пятистопный ямб (соответствующий итальянскому одиннадцатисложнику) шестистопным. Таким образом, возможно варьирование метрической формулы, при котором все же сохраняется какая-то основа.

Такое варьирование встречается и в стихотворениях, построенных на повторении той или иной строфы. Такие «вольные строфы» мы встречаем в стихотворении Пушкина «К морю», состоящем из четверостиший, которые иногда, как бы под натиском чувства, ломающим правила, расширяются до пяти стихов. В том же стихотворении есть пример другого рода свободной строфики: основная форма АБАБ один раз заменяется формой АББА. Третий тип вольной строфики заключается в том, что в равных по числу строк группах длина строки меняется без определенного порядка. Первые два типа образуют переход от строфической формы к вольной рифмовке, третий — к вольным стихам басенного или элегического типа.

Выражения «вольный» и «свободный» в применении к стиху указывают вообще на отсутствие тех или иных ограничений, накладываемых размером. Например, в силлабо-тонических стихах свободным является размещение словоразделов, так же как размещение ударений в силлабических и метрических стихах и число слогов в свободных тонических или акцентных стихах. «Вольная», или «свободная», рифмовка — это отсутствие установленного порядка рифм. Еще более свободны, очевидно, стихи без рифм, которые у Кантемира носят название «свободных стихов». Ломоносов называл «неправильными и вольными стихами» те, в которых возможны пропуски ударений (то есть обычные стихи пушкинского типа, для которых размер — это не обязанность, а право ставить ударения в определенных местах). В настоящее время «вольными» обычно называют стихи без определенного числа стоп.

Стихотворный размер (во всяком случае, там, где он уже отделен от музыки) заключается в правилах размещения пауз, делящих речь на отрезки. В строгих формах эти отрезки равны друг другу (если не по времени, то по числу слогов, ударений и т. п.), неравные строки являются лишь членами более сложных групп — строф. Но в вольных ямбах басенного типа величина строк настолько меняется, что зачастую расстановка пауз в обычной прозе представляется более регулярной. Отличие от прозы здесь, правда, достаточно четко выражено благодаря рифме и ямбическому строению строк.

Второй из этих признаков иногда нарушается. Баснописцы XVIII века иногда разделяют ямбическую строку при помощи рифмы на две строки таким образом, что вторая строка оказывается хореической, — например, у Сумарокова:

Минерва
Напилась, как стерва.

Впрочем, короткие хореические строчки встречались в XVIII веке и после мужских окончаний. Строки, состоящие только из одного слога, есть и у Грибоедова; так, например, кончается III действие «Горя от ума»:

И он осмелится их гласно объявлять, —
Глядь...

У Крылова таких случаев нет, и все строки у него состоят из «однообразных стоп».

Однако еще до появления русских вольных стихов французы в тех же жанрах (басни Лафонтена, комедия Мольера «Амфитрион») также обращались к вольным стихам. Французские силлабические стихи, как мы знаем, не делятся на стопы, мерой в них является число слогов. Французские вольные стихи — это сочетание в свободном порядке силлабических стихов разной меры, то есть не одинаковых по числу слогов. Но что остается от силлабического стиха, если у него отнять равносложность? Очевидно, основным признаком стиха становится рифма, как в раешнике.

Тот же результат получается и из сочетания акцентных стихов с разным числом ударений.

Такие «вольные» акцентные стихи встречаются у Маяковского, особенно в ранних произведениях:

Я живу на Большой Пресне,
36, 24.
Место спокойненькое.
Тихонькое.
Ну?
Кажется — какое мне дело,
что где-то
в буре-мире
взяли и выдумали войну?

(«Я и Наполеон»)

При анализе этих стихов следует помнить, что в это время Маяковский еще не пользовался «лесенкой» и, разделяя стих паузами, каждую часть стиха просто писал на отдельной строке. Чтобы получить те «строчки», о которых говорится в «Разговоре с фининспектором», мы должны здесь первые две строки представить в виде «ступенек» одной «лесенки», такую же «лесенку» образовать из следующих трех строк, затем опять три строки составляют один стих; только девятая строка равна стиху. При таком делении обнаруживаются обычные для Маяковского рифмы «через строчку»: 24, ну, мире, войну.

Итак, наряду с сочетаниями строк, состоящих из разного числа одинаковых стоп, возможны вольные стихи, в которых нет никаких стоп. Необходима ли для таких неравных строк рифма?

Уже Пушкин в «Сказке о рыбаке и рыбке» и в «Песнях западных славян» дал образцы

стиха, в котором нет ни рифмы, ни «размеренности однообразными стопами». Величина строк здесь, правда, колеблется в гораздо более узких пределах, чем в «Сказке о Балде», и это приблизительное равенство, несомненно, способствует впечатлению размеренности, напоминающему народно-песенный склад. Однако возможны стихи, где нет и этой приблизительной размеренности, так же, как и связи с народной напевностью. Таковы, например, стихи Фета:

Я люблю многое, близкое сердцу,
Только редко люблю я...
Чаще всего мне приятно скользить по заливу —
Так, забываясь
Под звучную меру весла,
Омоченного пеной шипучей, —
Да смотреть, много ль отъехал
И много ль осталось,
Да не видать ли зарницы...

Говоря о «звучной мере весла», Фет как бы указывает на присущую этим стихам размеренность, однако очень трудно определить, как она выражена в самом тексте. Ближе всего эти стихи к «дольникам» (акцентным стихам с трехсложной основой, допускающим замену двух неударных слогов одним, но с переменным числом ударений в строке). Можно привести другой пример из Фета, где трехсложная основа выражена еще слабее:

Красноглазый кролик
Любит его.
Гордый лебедь каждой весной
С протянутой шеей летает вокруг.

Такие стихи, не подчиняющиеся каким-либо правилам относительно числа слогов, распределения ударений, созвучия окончаний и т. п., получили название «свободный стих», или верлибр (vers libre, что по-французски тоже значит «свободный стих»). Следует заметить, что это же выражение во множественном числе (vers libres; в произношении в данном случае множественное число не отличается от единственного) означает «вольные стихи» с рифмами, как в баснях Лафонтена.

Чем свободнее стих, чем меньше обязательных признаков, входящих в его размер, тем менее четким становится отличие стиха от прозы. Отказ от строгих правил стихосложения почти всегда порождает сомнения, стихи ли это. Граница между стихами и прозой меняется в зависимости от эпохи, литературного направления, школы и т. д. В классической арабской и персидской поэзии стихами признавалась только «речь мерная, рифмованная и образная» [1], от которой отличались три вида прозы: мерная (с твердым распределением долгих и кратких слогов, но без рифм), рифмованная (с рифмами, но без размера) и свободная. Стихи без рифм, но с определенным размером мы теперь безоговорочно признаем стихами, однако, когда Жуковский впервые обратился к белому пятистопному ямбу без цезур, его современникам эта форма показалась

---

[1] Вахид Табризи, Джам-и мухтасар. Трактат о поэтике, стр. 36.

слишком свободной. «Тленность» Жуковского начинается так:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если то ж случится
И с нашей хижинкой?

У юного Пушкина это начало вызвало пародию:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если это проза,
Да и дурная?

Через несколько лет, как мы знаем, Пушкин сам стал писать пятистопным ямбом без рифм, а позднее отказался и от «цезуры на второй стопе».

Стихи с рифмами, но без «соразмерности строк», в которых сама рифма играет роль размера, дают больше поводов для вопроса «что если это проза?». Мы знаем, что «Сказку о Балде» называли «рифмованной прозой».

Во французском стихосложении, где нет однообразных стоп и где роль рифмы больше, чем в наших стихах, рифмованные стихи без единой силлабической меры, как в баснях Лафонтена, не вызывали сомнений в том, что это стихи, хотя они и признавались формой, более близкой к прозе. Но в конце XIX века рядом с «вольными стихами» (vers libres) появляется «свободный стих» (vers libre), отказывающийся и от равносложности, и от рифмы. «Такой стих отличается от прозы только в силу

субъективного решения, которое для читателя обнаруживается лишь средствами типографии», — говорится в одной книге о французском стихе[1]. Эти слова напоминают высказывание немецкого исследователя о некоторых стихотворениях Гете («Прометей», «Странник» и др.), что деление на строчки в них существует «только для глаз»[2].

Свободный стих не является «модернистским новшеством», в немецкой поэзии он появляется уже в XVIII веке. Он встречается у Гете, Гейне (цикл «Северное море»), в русской поэзии мы видели его у Фета. Тем не менее широкое распространение он получает лишь в конце XIX и в XX веке. Ясно, что такой стих, в котором нельзя установить какие бы то ни было правила, в наибольшей степени вызывает сомнения, можно ли его вообще считать стихом. Известный русский лингвист А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» предлагал перевести в разряд прозы («по жанру, а не по степени художественности») такие стихи, как:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

(Блок)

---

[1] J. Romains et G. Chennevière, Petit traité de versification, 2 éd., P. 1923, p. 24.

[2] A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, B. III, Berlin, 1929, S. 302.

Или:

Кто спросит луну?
Кто солнце к ответу притянет —
чего
ночи и дни чините?!
Кто назовет земли гениального автора?

(Маяковский, «150 000 000»)

Пешковский ставит вопрос, чем такие стихи отличаются от прозы Гоголя, Тургенева, Толстого и др., у которых можно найти больше соответствий по величине между речевыми отрезками, и отвечает: «Только тем, что здесь *применен новый знак препинания: недоконченная строка,* благодаря которой нам не приходится уже гадать о ритмических замыслах автора, как при анализе текста остальных прозаиков, а мы читаем прямо так, как хотел автор. Этот новый знак... есть огромное приобретение для нашей литературы. Но от применения его написанное прозой не делается стихами» [1].

Второй пример здесь не совсем подходит. Из-за того,что у Маяковского деление на строки не совпадает с границами стихов, Пешковский не заметил здесь рифм, которые, правда, сильно отличаются от классических (чините — сочинитель, автора — завтра). В позднейших изданиях деление на стихи показано при помощи лесенки:

---

[1] А. М. Пешковский, Сборник статей, Л. 1925, стр. 166.

Кто спросит луну?
Кто солнце к ответу притянет —
чего
ночи и дни чините?!
Кто назовет земли гениального автора?
Так
и этой
моей
поэмы
никто не сочинитель
И идея одна у нее —
сиять в настающее завтра.

Таким образом, стих здесь хотя и очень «вольный», но все же рифмованный. Что касается стихов Блока, то в них действительно трудно найти признаки стиха, кроме «нового знака препинания» или «субъективного решения, выраженного типографскими средствами». Но этот «новый знак препинания» коренным образом отличается от всех других знаков препинания тем, что он указывает не на смысловое членение, а на специфически стиховые границы, не зависящие от смыслового строения и отличающие любые формы стихов от прозы. Именно поэтому такого рода стихи во всех изданиях сочинений Гете, Гейне, Фета, Уитмена, Блока, Верхарна, Элюара, Хикмета и многих других остаются в разделе стихов, а не прозы.

Если «лингвистическая точка зрения» оказывается в противоречии с «субъективным решением» этих поэтов, то мы должны, очевидно, признать эту точку зрения неудовлетворительной. Этим, однако, еще не снимается вопрос, каким образом субъективное решение оказывается достаточным для создания стихов.

Каждому ясно, что прозаический текст, произвольно разделенный на короткие строчки, — это еще не стихи.

Сама по себе «недоконченная строка» широко применяется и в прозе в качестве всем известного абзаца. Иногда, особенно в прозе XX века, такое обозначение паузы оказывается и внутри предложения, примеры чего можно найти не только у писателей, склонных к формальным изыскам, но и в фельетонах В. М. Дорошевича:

> Отличительной чертой этого художника с шевелюрой «á la черт меня побери» была:
> — Робость.

Как и другие прозаические знаки препинания, такая недоконченная строка перешла и в стихи. Когда Маяковский делит стих на короткие строчки, чтобы выделить те или иные слова и указать на эмоциональные или смысловые паузы, он пользуется недоконченной строкой именно как знаком препинания, возможным и в прозе. Это расчленение он применяет и к классическим размерам, — например, в стихотворении «А вы могли бы?», размер которого — обычный четырехстопный ямб, но предпоследний стих разделен на три строчки:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Такое подразделение стиха в соответствии с его интонационным членением современными

поэтами применяется довольно часто. Однако в более свободных и труднее уловимых размерах Маяковскому, как мы видели, понадобилось указать паузы не только смысловые и эмоциональные, но и *метрические*. С этой целью он и располагает короткие строчки не друг под другом, а ступенчато, так, что читатель, наряду с внутристиховыми членениями, ясно видит и границы настоящих «строчек» — стихов. Лесенка, таким образом, совмещает интонационное деление на строчки (как бы на очень короткие абзацы) с традиционным пониманием конца строки как метрического знака препинания.

Нам уже встречались случаи, где этот метрический знак препинания мог бы по-разному делить текст: в сложном стихе можно было бы каждое полустишие считать самостоятельным стихом или, наоборот, можно короткие стихи признать полустишиями более длинных стихов. Но если при записи произведений устной поэзии возможны колебания, что считать стихом и что — полустишием, то там, где поэт сам расставляет метрические знаки препинания, его деление на строки обычно выражает определенное ритмическое намерение. «Раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию», — говорит Белый[1]. Такое изменение интонации может быть проведено

---

[1] Андрей Белый, Ритм как диалектика и «Медный всадник», М. 1929, стр. 11.

на одних и тех же словах, как у Блока («О чем поет ветер»):

Так древни мы,
Так древен мира
Бег,
И лира
Поет нам снег
Седой зимы,
Поет нам снег седой зимы...

Деление «только для глаз» на самом деле обращается к нашему сознанию и заставляет нас читать здесь последнюю строку иначе, чем две предыдущих.

Насколько само наличие деления на строчки может определить наше восприятие стихов, показывает следующий пример, который я с любезного разрешения С. М. Бонди заимствую из его неопубликованной работы о русском стихосложении:

«Здравствуй, Иван-царевич; о чем ты так призадумался?» — «Нехотя будешь задумчив, — сказал он. — Батюшка твой до моей головы добирается». — «Что же сделать решился ты?» — «Что? Ничего. Пускай его снимет голову; двух смертей не видать, одной не минуешь».

Вряд ли при чтении этого отрывка может возникнуть предположение, что это стихи. Однако на самом деле — это гекзаметры Жуковского («Сказка о царе Берендее»):

«Здравствуй, Иван-царевич: о чем ты
Так призадумался?» — «Нехотя будешь задумчив, — сказал он. —
Батюшка твой до моей головы добирается». — «Что же
Сделать решился ты?» — «Что? Ничего. Пускай его снимет
Голову; двух смертей не видать, одной не минуешь».

Но здесь очень наглядно видно, насколько другой способ написания заставляет иначе читать этот отрывок, насколько «средствами типографии» можно изменить его интонацию и ритм. Чем свободнее размер, чем меньше в стихе соблюдается обязательных правил, тем больше само отличие стиха от прозы зависит от типографских средств.

Переходя от строгих форм стиха к более свободным, мы постепенно пришли к тому свободному стиху, где формальные отличия от прозы доведены до минимума — до типографских средств, или, вернее, тех ритмических изменений, которые вызываются этими средствами. Но возможность совершенно изменить ритмическую форму текста, не меняя в нем ни одной буквы, обусловлена тем, что и в прозе ритм не целиком определяется смысловым и синтаксическим строением. К рассмотрению этой ритмической формы мы должны теперь обратиться, чтобы выяснить сущность изменений, вносимых в нее стихотворным размером. Это приблизит нас также к решению основного нашего вопроса — что дают эти изменения поэзии.

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О РИТМЕ И РИТМ ПРОЗЫ

Слово «ритм», применяемое не только в поэзии и музыке, но и далеко за пределами искусства вообще, понимается весьма разнообразно. Множество существующих определений, часто противоречащих друг другу и вза-

имноисключающих, может произвести впечатление, что речь идет о совершенно разных вещах, случайно названных одним и тем же словом. Однако на самом деле эти определения оказываются не так уж далеки друг от друга.

Среди множества точек зрения на ритм можно наметить три основные группы. В самом широком смысле ритмом называют воспринимаемую нами форму распределения во времени тех или иных движений или впечатлений. В этом смысле можно, конечно, говорить о ритме любых движений, в том числе и любой речи, представляющей собой последовательность как слышимых нами звуков, так и производящих эти звуки движений речевых органов. Часто, однако, ритм считают особым качеством, свойственным только «ритмичным», или «ритмическим», движениям (в том числе «ритмической» речи), наряду с которыми возможны движения, лишенные ритма. В понимании этого качества, в свою очередь, обнаруживаются два как будто бы прямо противоположных направления.

С одной стороны, ритмом называют правильность движения, соизмеримость или пропорциональность, временных величин, основанную на равномерном делении времени, что в конечном счете сводится к маятникообразному повторению или чередованию. Для сторонников этой точки зрения ритм речи совпадает с ее размеренностью и возможен только в стихах. Однако такое понятие ритма, применяемое обычно к физиологическим процессам,

вроде дыхания и пульса, и таким движениям, как ходьба, физическая работа и т. п., оказывается слишком узким в стихах не только свободного типа, но и в строгих классических формах, которые, как мы видели, могут обходиться без точных временных соотношений.

Поэты чаще примыкают к другому направлению, представители которого видят в ритме трудно поддающееся определению чувство «жизни», движения, устремления вперед, то, что Маяковский называл «силой или энергией». На первый план выступает заражающая сила, эмоциональное воздействие ритма, достигаемое не расчлененностью и устойчивым повторением, а непрерывностью и нарушением рациональных (в математическом смысле) соотношений. С этой точки зрения ритм не только не совпадает с метром, но, наоборот, их различие подчеркивается, допускается лишенная метра «ритмическая проза», а в стихах ритмом называют «отступления от метра», или, вернее, те элементы стиха, на которые требования размера не распространяются и которые, следовательно, остаются свободными. Размеренность, создающая правильные стихи, не всегда является гарантией их ритмичности.

При всей кажущейся непримиримости этих двух точек зрения (их можно назвать «статической» и «динамической» или «рационалистической» и «эмоциональной»), каждая из них на самом деле подчеркивает одну из сторон одного и того же явления. «Рационалисты» вовсе не отрицают эмоционального воз-

действия ритма, но видят корень этого воздействия в «чувстве порядка», в создаваемой этим порядком «экономии сил и внимания» и т. п., тогда как их противники считают этот порядок скучным и поэтому эмоционально не захватывающим. Спор идет, таким образом, не о факте воздействия, а лишь о его условиях.

Мы можем определить ритм как такую воспринимаемую нами форму распределения движения во времени, которая заставляет нас *сопереживать* это движение, вызывает в нас своего рода «резонанс», который мы называем ритмической эмоцией, или ритмическим переживанием. Ярче всего это сопереживание выражается в стремлении воспроизвести воспринимаемое движение, в тех известных каждому движениях (покачиваниях, отбивании такта и т. п.), которыми обычно, хотя бы в скрытом виде, сопровождается ритмическое восприятие. Чем такое воспроизведение легче, тем легче и само восприятие, и именно тем, что правильно повторяющиеся движения воспроизводятся легче беспорядочных, объясняется значение устойчивого повторения для ритмического восприятия. Чтобы быть ритмичным, движение должно иметь устойчивую форму, но эта устойчивость не должна быть чрезмерной: стереотипное, автоматическое движение уже не переживается нами как движение, ритм «стирается». Сопереживать мы можем лишь то, что представляется нам живым.

Движения, которые мы признаем ритмичными и которые удовлетворяют обоим условиям — упорядоченности и эмоциональной

живости, — оказываются, таким образом, посредине между хаотическими движениями, с одной стороны, и механически правильными, автоматическими, или «машинальными», — с другой. При этом точные границы ни с той, ни с другой стороны проведены быть не могут: ритмическое воздействие может быть сильнее или слабее, переход от слабой ритмической эмоции к ее отсутствию может быть очень постепенным. Точную границу нельзя провести и потому, что сила воздействия зависит не только от воспринимаемого, но и от воспринимающего: то, что действует на одного, может не действовать на другого или на того же человека в другое время. Маяковский говорит: «Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне». Ритм создается взаимодействием как объективных, так и субъективных факторов. Влияние субъективных факторов может проявляться по-разному. Беспорядочные, непрерывные движения, вроде завывания ветра, могут казаться расчлененными на повторяющиеся волны нарастаний и спадов. В последовательности отдельных одинаковых ударов (например, метронома) вносятся кажущиеся различия, благодаря которым эти удары объединяются в группы, — именно такие явления «субъективной ритмизации» были предметом многочисленных экспериментально-психологических исследований. Субъективные факторы становятся объективными тогда, когда они формируют не наше восприятие, а наши движения, то есть когда мы сами создаем ритм.

Ритмическое восприятие всегда предполагает ритмическую деятельность — действительную или кажущуюся. «Резонанс» в нас вызывает лишь те движения, которые подобны нашим собственным движениям; поэтому ритмичной нам представляется только человеческая деятельность. Восприятие ритмов в природе в основном определяется нашей фантазией, причем такой, которая превращает природные звуки в «речь», «повесть» и т. п. В шуме ветра или журчанье ручья мы слышим ритм на том же основании, на каком Тютчев спрашивает: «О чем ты воешь, ветр ночной?», а Лермонтов говорит, что «студеный ключ... лепечет мне таинственную сагу». В основе ритмического восприятия природы лежит то поэтическое отношение к ней, которое выражено в стихотворении Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик, —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Такое же «одушевление» вносится и в те механические звуки, с которыми часто связывают ритмическое восприятие. Так, Пушкин в «однозвучном ходе часов» слышит «Парки бабье лепетанье», «жизни мышью беготню» и спрашивает:

Что ты значишь, скучный шепот?
. . . .
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

(«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»)

Такие же выражения мы находим и у Тютчева («Бессонница»):

Часов однообразный бой —
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Как бы развитием субъективной ритмизации являются слова, которые слышатся в стуке колес поезда, — например, в рассказе Л. Андреева «Вор»: «...колеса гулко и разноголосо подтверждали: «Конечно, так, да, да», «Конечно, так, да, да» — или у А. Н. Толстого в «Хождении по мукам» (ч. II, гл. VII): «Но только стучали колеса в черной пустоте: Ка-тень-ка, Ка-тень-ка, Ка-тень-ка, кон-че-но, кон-че-но, кон-че-но...»

В ритмическом восприятии звуки неодушевленных предметов «оживляются», за ними слышится эмоциональное содержание, «смысл» или «значение», которое хочется «понять», но так как это «значение» остается эмоцией, а не понятием, возникает представление о «чужом языке», который понятен только «сердцу», как говорит Тютчев в упомянутом уже стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?»:

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке...

Вместе с тем ритм представляется именно «языком», не только «выражением», но и «общением», облеченным в фрому, легко воспринимаемую и воспроизводимую. Это обще-

ние или эмоциональное «заражение»—основная цель ритмической деятельности, и на этом основано значение ритма в искусстве, прежде всего в поэзии и музыке. Следует заметить, что из всех чувственных впечатлений с ритмом преимущественно связаны звуки. Это объясняется тем, что звук — не только внешнее ощущение, но и внутреннее движение (например, высота звука в отличие от цвета — не только воспринимаемая частота колебаний, но и напряжение голосовых связок). Именно поэтому, по-видимому, основным средством человеческого общения стала звуковая речь.

Можно предположить, что ритмическое воздействие, хотя бы в минимальной степени, присуще любой речи, ибо она всегда выражает какие-то чувства и требует от слушателя *сочувствия* — активного восприятия с внутренним воспроизведением и сопереживанием. «Членораздельность», облегчающая как произношение, так и внутреннее воспроизведение слушателем, может поэтому рассматриваться в качестве ритмической формы речи, причем любой, поскольку между «ритмической» и обыкновенной прозой никаких твердых границ нет (таким образом, первая из перечисленных выше трех основных точек зрения на ритм, по крайней мере в применении к речевому ритму, также оказывается оправданной).

Говоря о ритме речи, мы имеем в виду то расчленение потока звуков, которое воспринимается нами непосредственно. Некоторые исследователи утверждали, что ритм это то

членение, которое воспринимается иностранцем, не знающим языка. Это не совсем точно. Понимающий речь воспринимает ее ритм иначе, чем не понимающий. Если мы скажем совершенно ровно, не делая никакого ударения, слово «предопределение», то знающий русский язык все равно услышит здесь на слоге «ле» акцент, которого не будет существовать для иностранца. Зная, где находятся смысловые границы, мы иначе воспринимаем паузы в слышимой нами звуковой последовательности. Тем не менее это произносимое и слышимое расчленение следует отличать от смыслового или синтаксического.

В смысловом отношении речь членится на слова, словосочетания, предложения и т. д. В произношении это членение выражается акцентами, паузами, интонацией и т. п. Однако фонетические единицы, создаваемые этими средствами, далеко не всегда совпадают с соответствующими смысловыми единицами. Законченное высказывание обычно является также законченной фонетической фразой, но внутри фразы интонационное членение может в очень широких пределах расходиться с письменными знаками препинания. Границы слов в связанной речи могут быть вообще не выражены фонетически, а внутри слова фонетическое деление на слоги уже никак не связано с делением на корень, приставки, окончания и т. д.

Роль ритмико-интонационной стороны в речи может быть различной. В этом отношении можно выделить два основных типа про-

заической речи, между которыми существуют всевозможные промежуточные ступени. В речи *устного* типа, рождающейся в самый момент ее произнесения (хотя она, конечно, может быть зафиксирована на бумаге, например, в драме или романе), особенно ярко выступает эмоциональное начало и выражающие его интонационные оттенки произношения. Ритм и интонация являются здесь самостоятельными средствами выражения смысловых связей, часто более важными, чем грамматические средства. В речи *письменного* или интеллектуального типа, текст которой готов заранее (хотя, например, в научном докладе он может и не быть записан), роль ритма и интонации сводится к звуковому выявлению синтаксического строения. Отклонения ритмических единиц от синтаксических обусловлены тенденцией к ровному темпу, равенству междуударных промежутков и дыхательных групп (колонов). Это та же коренящаяся в физиологии тенденция, которая проявляется в любой физической работе, ходьбе и т. п. В известной мере эта тенденция сказывается в самом строении текста, определяет такой выбор слов и их порядок, который способствует наиболее легкому и гладкому в ритмическом отношении произнесению [1].

В отличие от хаотического ритма эмоциональной речи письменная речь стремится к

[1] Исследованию этого ритма письменной прозы была посвящена статья Б. В. Томашевского «Ритм прозы (по «Пиковой даме»)» в книге: Б. В. Томашевский, О стихе, Л. 1929, стр. 254—318.

гладкому, упорядоченному ритму. Но приближение к обоим этим полюсам снижает ритмическое воздействие, и поэтому то, что в отличие от обычной речи можно называть «ритмической» речью, следует искать между эмоциональным и интеллектуальным типами. К так называемой «ритмической прозе» относятся, во-первых, некоторые формы ораторской прозы, особенно античной. Устная речь здесь получает художественную обработку, включая сюда и ритмическую организацию. Именно об этой форме античные теоретики красноречия говорили, что речь должна иметь ритм, но не метр, превращающий ее в стихи. Существовало много приемов создания этой ритмической формы: определенные последовательности слогов в окончаниях колонов, иногда рифмы, группировка колонов в закругленные периоды, определенные соотношения колонов по величине и т. д.

Другой вид ритмической прозы мы встречаем в новое время. Он связан с стремлением придать письменной речи эмоциональный характер, вложить в нее личные переживания и «тон» автора. Такая проза не избегает тех поэтических украшений, отказ от которых характерен для «чистой» прозы пушкинского типа. К этим украшениям относится и ритмическое воздействие.

Этим воздействием, несомненно, обладают образцы «поэтической прозы», о которых говорилось в первой главе. Исследователи неоднократно обращались к ритмике «Стихотворений в прозе» Тургенева, лирического отрывка

о Днепре в «Страшной мести» Гоголя и т. п., однако формальные признаки, создающие здесь ритмическое впечатление, не поддаются установлению. Следует согласиться с Томашевским, что это впечатление создается главным образом *лиризмом*. Существенной стороной ритма здесь является не упорядоченность, а повышение эмоциональной окраски, не доходящее, однако, до того, чтобы, по словам Гамлета, «рвать страсть в клочки». Гамлет учил актеров: «...в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость».

Эта мягкость (почти совпадающая с «музыкальностью») отличает ритмическую речь от собственно эмоционального типа, тогда как наличие «потока», или «бури», отделяет ее от интеллектуальной «сухой» прозы. Соблюдение в этом «потоке» «меры» характеризует уже тот тип речи, с которым мы чаще всего связываем представление о ритмической речи, — «мерную» речь, или стихи.

РИТМ И МЕТР

Мы уже знаем, что стихи отличаются от прозы не поэтичностью и не эмоциональностью. По сравнению с собственно эмоциональной речью в стихах можно даже обнаружить черты, сближающие их с интеллектуальным типом. Стихи вообще не могут быть поставлены в один ряд с двумя основными типа-

ми прозы. Отличие стихов от прозы лежит в другом измерении, чем различие между прозаическими типами.

Это отличие относится к ритмической форме. Было бы, однако, неверно сводить это отличие просто к силе ритмического впечатления, представлять себе, что, усиливая ритмичность речи, мы постепенно переходим от обычной прозы к ритмической и, наконец, доходим до «точки кипения», где проза переходит в стихи. Для измерения такой ритмической «температуры» у нас нет никакого термометра, кроме «внутреннего убеждения», а у многих это убеждение не согласится признать стихи для запоминания буквы «ять» более ритмичными, чем стихотворения в прозе Тургенева.

Отличительным признаком не может служить и «правильность», или повторяемость, стихотворного ритма. Тенденция к ритмической правильности, облегчающей произношение и восприятие, в прозе письменного типа в некоторых отношениях проявляется даже сильнее, чем в стихах. Так, в «Пиковой даме» расстановка ударений правильнее, чем в акцентных стихах Маяковского, а величина ритмических отрезков (колонов) устойчивее, чем величина стихов в баснях Крылова. Мы знаем также, что в устном чтении стихи допускают более значительные колебания темпа, чем научная статья.

Не удивительно, что в прозе сплошь и рядом случайно возникают совершенно правильные «стихи». В работах по теории стиха можно найти множество таких примеров, как начало

«Накануне» Тургенева, состоящее, как указал Брюсов, из правильных ямбов:

В тени высокой липы,
на берегу Москвы-реки,
недалеко от Кунцова,
в один из самых жарких летних дней...

Особенно забавны «пятистопные ямбы», найденные Б. В. Томашевским в одном учебнике:

Не представляет монолитный класс,
а распадается на группировки.

Основное отличие стихов от всех видов прозы (в том числе и от только что приведенных мнимых «стихов») заключается в том, что правильность в них является *преднамеренной* в самом буквальном смысле слова, она возникает не как автоматический результат физиологических тенденций, а как осуществление художественных (хотя бы элементарных) *намерений*. Правильность стиха обусловлена *правилами*, заранее данной ритмической схемой, которая служит его *мерой*, или *размером*. В этом отношении стихи напоминают танец, который отличается от всех других телодвижений, как беспорядочных, так и автоматически упорядоченных (вроде ходьбы), осуществлением определенной заданной фигуры.

В стихах ритм («течение») речи направляется в искусственное русло размера. Если мольеровский Журден не может сказать «Подай-ка мне ночной колпак» «с соблюдением размера» (хотя у него нечаянно получился

четырехстопный ямб), то это не потому, что он говорит о «прозаических» вещах, а потому, что комедия «Мещанин в дворянстве» написана прозой, в ней нет размера и, следовательно, нечего соблюдать. В стиховых комедиях действующие лица выражаются отнюдь не более поэтично, как, например, г-жа Пернель в «Тартюфе» того же Мольера:

...на свете нет служанки
Крикливее, чем вы, и худшей грубиянки.

(Перевод М. Лозинского)

Или Фамусов в «Горе от ума»:

Петрушка, вечно ты с обновкой,
С разодранным локтем. Достань-ка календарь...

Соблюдать размер — это значит подчинять речь определенным ритмическим правилам, которые, как мы знаем, могут быть весьма разнообразными. Для соблюдения этих правил не всегда обязательно их *знать*. Стихотворные размеры могут быть усвоены без знания правил стихосложения, подобно тому как грамматические формы родного языка усваиваются раньше, чем правила грамматики. Надсон в своей автобиографии рассказывает: «Когда я, девяти лет от роду, начал писать стихи, они хромали во всех отношениях, кроме метрического, и размер у меня всегда был безошибочен, хотя о теории стихосложения я и понятия не имел». Взрослые поэты также могут сочинять правильные стихи, не думая о правилах и даже не зная их, но они обычно знают стихи, сочиненные другими поэтами.

Маяковский (в статье «Как делать стихи») говорит о себе: «Из размеров я не знаю ни одного». Это заявление (противоречащее его собственным словам в «Юбилейном», что он «ямбом подсюсюкнул») имеет тот смысл, что он не придерживается традиционных размеров Ломоносова и Пушкина, а создает свои собственные размеры, правил которых он не формулирует (хотя, изучая стихи Маяковского, мы можем установить эти правила, усвоенные также многими другими поэтами). Но он ясно говорит о том, что в его сознании размер существует до сочинения стихов в виде «ритмического гула» («размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами»). Стих у Маяковского, как он выражается, «сначала мычался», и это «мычание» одни слова допускает, другие отбрасывает, то есть служит настоящей мерой, позволяющей отличать правильное от неправильного.

Метр — это ритм, взятый в качестве заданного образца, заранее существующий в сознании, будь то в виде осознанных правил или «ритмического гула». Стихи отличаются от прозы именно тем, что в них есть такое ритмическое задание, а в прозе его нет. Выбор и порядок слов в стихах определяются не только их значением (и не требованиями ритмической гладкости), но и соответствием определенной ритмической схеме, которая, как рассказывает Маяковский, существует сначала в виде каких-то «та-ра-ра ра-ра-ра» и потом заполняется словами, иногда постепенно: «Вы ушли ра-ра-

ра-ра-ра в мир иной», потом: «Вы ушли, как говорится, в мир иной».

В прозаической речи реально слышимая ритмическая форма с теми или иными отклонениями выражает смысловую или синтаксическую форму; в стихах ритм возникает из взаимодействия двух находящихся в сознании форм — синтаксиса и метра. К «прозаическим» ударениям и знакам препинания метр прибавляет свои акценты и паузы. Подобно синтаксическим границам, метрические паузы (например, цезуры) и акценты, как мы видели, сами по себе могут быть не слышны, но они определенным образом влияют на произношение и даже прямо на восприятие, поскольку метр (хотя бы в виде «ритмического гула») находится в сознании не только автора стихов, но и их слушателя или читателя. Стихи — это речь с внесинтаксическим расчленением, в которой наличие ритмического образца (метра) показывает самостоятельность ритма относительно синтаксического строения, подчеркивает собственно звуковую форму речи. Именно поэтому «значение звуков», дополняющее, по выражению Лермонтова, «значение слов», играет такую роль в «стихе размеренном», хотя оно и не связано непосредственно с размеренностью. Этим объясняется и то, что метр не только связывает ритм, но и освобождает его от подчинения синтаксису и от автоматизма, не только вносит в речь устойчивость, но и динамизирует ее, делает ее ритм заметным и усиливает ритмическое воздействие. Таким образом, метр делает ощутимым самый про-

цесс речи, ее движение, или течение, заставляет воспринимать ее как поток звуков, выражающий поток душевных движений (эмоций). Тем самым метр способствует повышению эмоциональности и музыкальности речи и превращению слова из абстрактного знака понятия в конкретное переживание, в поэтический образ.

Правильность стихотворного размера, таким образом, действует совершенно иначе, чем та ритмическая правильность, к которой стремится проза письменного типа. «Чистая» проза сглаживает ритм для того, чтобы внимание не отвлекалось от значения слов к значению звуков, к их ритму и интонации. Правильные стихи, которые сплошь и рядом случайно возникают в прозе, обычно остаются незамеченными; если же обратить на них внимание, — например, разделить их на строчки, — то сразу происходит интонационный сдвиг, который мы уже наблюдали при сравнении двух разных способов написания отрывка из сказки Жуковского. Подчеркивание ритмико-интонационной стороны в тексте, где эта сторона должна быть сглажена (например, в пятистопных ямбах из учебника, приведенных на стр. 102), создает комическое впечатление (в данном случае без вины автора), несколько напоминающее Васисуалия Лоханкина. Стремясь к правильному ритму, проза при этом избегает свойственной стихам нарочитой правильности.

Наоборот, когда в «Золотом теленке» Васисуалий Лоханкин начинает говорить пяти-

стопными ямбами, то (хотя сам он этого не замечает) читатель сразу же чувствует нарочитость, выражающуюся в перестановках слов, повторениях, словах-«затычках», вроде «притом» («Волчица старая и мерзкая притом»), служащих только для заполнения размера. Стихи, конечно, получаются довольно неуклюжие, но их комический эффект этой неуклюжестью не исчерпывается. Подчеркнутая ритмическая форма, требующая эмоционального резонанса, говорит об аффектации и эгоцентризме Васисуалия, преувеличивающего значение своей личности и своих переживаний.

Подобно тому как плотина, сдерживая течение реки и запруживая ее, в то же время придает течению мощь, позволяющую использовать его в технических сооружениях от мельниц до электростанций, так и метр, сдерживая ритм, в то же время усиливает его эмоциональное воздействие. Двоякую — статическую и динамическую — роль метра можно сравнить с натягиванием повода в верховой езде, который не только сдерживает лошадь, но и поднимает ее на галоп. Это сравнение можно продолжить. Сдерживающее применение повода является его основным, естественным применением, тогда как «динамическая» функция повода свойственна, собственно, «искусственной» (манежной) езде, причем повод при подымании на галоп не основное средство, а лишь сопровождает действие шпор. Точно так же на фоне «естественной» (устной, эмоциональной) речи размер выступает в своей основной, упорядочивающей роли, тогда как

его динамическая функция проявляется на фоне «искусственной» речи письменного, интеллектуального типа. В соответствии с этим меняется и удельный вес метра.

На ранних стадиях развития речи, когда господствует устный тип, в стихе прежде всего ценится его искусственная «складность», благодаря которой «из песни слова не выкинешь». Размер, придающий тексту обработанность и устойчивость (чем и объясняется широкое применение размеренной речи не только для поэзии), выступает на первый план, нередко превосходя по своему значению смысловое строение. Это характерно для ранних эпох в истории не только человечества вообще, но и в развитии отдельного человека. Дети, декламируя стихи, часто подчеркивают именно размер, а не синтаксис:

«— Девять лет, как Педро Гомец... —

начал Илюша маленьким, ровным и ясным голосом, без запятых и без точек, как обыкновенно сказывают маленькие дети заученные стихи» (Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели»).

В собственных стихах дети размера ради могут свободно менять ударения в словах (например, «Ура, у́ра! — закричали Тут швамбраны все...» — в «Швамбрании» Л. Кассиля). Хорошо известны детские стишки (например, «считалки»), представляющие собой размеренный набор бессмысленных, или почти бессмысленных, слов.

Принципиальное отличие метрического стихосложения от систем, господствующих в но-

вое время, коренится в том, что метрическая система возникла в условиях преобладания устной речи. Белинский, считавший основным отличием «литературы» от устной «словесности» и «письменности» ее предназначение для печати, делал исключение для античности: общественная жизнь древних греков благоприятствовала публичности и без книгопечатания и делала возможной устную литературу [1]. Стихотворный размер, придавая речи устойчивую форму, может заменить письменную фиксацию текста. Вместе с тем подчинение речи метру было выражением общего для всей античной эстетики принципа *меры*. Действие стиховой формы было родственно знаменитому «очищению страстей», в котором Аристотель видел сущность воздействия трагедии.

В новое время, в особенности после появления книгопечатания, господство переходит к письменному типу речи. В устную речь проникает «литературный язык», обработанный и в какой-то степени «искусственный». Для того, кто «говорит как пишет» или даже (по выражению Лепорелло в «Дон-Жуане» Моцарта) «как печатная книга», стихи — особый вид литературной речи, отличающийся от прозы не столько правильной формой, сколько эмоциональным «током», приближающим письменную литературную речь к устному эмоциональному типу. Целью стиховой формы становится

[1] См. статью Белинского «Общее значение слова литература».

уже не «очищение страстей», а «вчувствование», или «вживание». Метр при этом теряет свое самостоятельное значение и служит лишь средством подчеркнуть ритм. В новом стихосложении (которое, в отличие от метрического, не без основания называют иногда «ритмическим») метр отступает на второй план, но именно этот второй план придает стиховой речи многоплановость, отличающую ее от «плоской прозы».

С противоположностью двух типов стихосложения связана противоположность взглядов на ритм. Цель античного стихосложения — прекрасная соразмерность, отличающая художественно обработанную речь от беспорядочной устной речи. Ритм стиха заключается в подчинении правилам и почти сливается с метром. В новом стихе, где правила служат только средством оживить ритм речи, под ритмом стиха обычно понимается, в отличие от однообразной метрической схемы, наполняющее эту схему разнообразие ритмико-интонационных членений самого словесного текста. В понятии ритма при этом подчеркивается эмоциональная и динамическая сторона.

Конечно, противоположность двух типов не следует преувеличивать — в каждом из них имеются свои оттенки и разновидности. Внимание к размеренности (часто за счет непосредственного лиризма) может усиливаться по тем или иным причинам художественного порядка. В таких литературных направлениях, как классицизм, это связано с стремлением приблизиться к античным образцам. Не уди-

вительно, что в большинстве новых европейских литератур правила стиха были установлены представителями классицизма XVII—XVIII веков (Опиц в Германии, Малерб во Франции, Тредиаковский и Ломоносов в России).

Вместе с унаследованными от античности понятиями в теорию стиха вошли представления о том, что стиховой размер прежде всего играет упорядочивающую роль. В прошлом веке были широко распространены теории, сводившие значение стиха к «экономии сил и внимания», к тому, что стихи легче прозы «укладываются» в произношении и восприятии. Эти теории находятся, конечно, в прямом противоречии с обычным взглядом на стих как на затрудненную речь, которой «даже по приказанию начальства» много не наговоришь.

В противовес старому взгляду некоторые литературоведы XX века (в первую очередь, Ю. Н. Тынянов и Б. В. Томашевский) показали, что размер не упорядочивает речь, а, наоборот, динамизирует ее, нарушает сглаженность, свойственную прозе. В этой точке зрения есть своя односторонность, ибо особенность стиха, развивающегося на фоне письменной прозы, признается свойством стиха вообще. Вместе с тем от их внимания ускользнуло, что именно там, где метр динамизирует речь, его роль становится служебной и он отступает на второй план.

Томашевский определяет стихи как речь, в которой метр («звуковое задание») домини-

рует над синтаксисом («смысловым заданием»)[1]. В действительности, стихи отличаются от прозы тем, что в них *есть* ритмическое задание, речь в них должна быть уложена не только в синтаксическую, но и в метрическую форму, однако сравнительная сила этих двух форм может быть различной. Если бы в стихах «звуковое задание» всегда бы доминировало над смысловым, то сказывание стихов «без запятых и без точек» было бы самым подходящим способом произнесения стихов, однако большей частью такая декламация противоречит нашему эстетическому чувству.

Преобладание метра над синтаксисом Томашевский демонстрирует на двух примерах из Пушкина. В «Русском стихосложении» он приводит стихи из «Цыган», где порядок слов очень запутан:

И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Неуспокоенные гости.

Если бы слова трех последних строк расположить в обычном для прозы порядке (в соответствии со «смысловым заданием»), то получилось бы приблизительно следующее: «его тоскующие кости, гости сей чуждой земли, неуспокоенные и смертью». Но, укладывая эти слова в стихотворный размер, Пушкин допу-

---

[1] Б. В. Томашевский, Русское стихосложение, Пг. 1923, стр. 8.

стил перестановку, очень затрудняющую понимание этой фразы. «Появляется даже двусмысленность: будто смерть чуждается этой земли», — замечает Томашевский. В другой работе, доказывая, что «синтаксические конструкции, нисколько не отяжеляющие речь в стихе, почти немыслимы в прозе», он приводит следующие стихи:

Рожденные в снегах для ужасов войны,
Там хладной Скифии свирепые сыны,
За Истром утаясь, добычи ожидают
И селам каждый миг набегом угрожают.

Если заменить здесь слова другими, сходными по значению, так, чтобы, сохраняя общий смысл слов и их порядок, разрушить размер, этот отрывок примет такой вид:

«Родившиеся во льдах для жестокостей сражений, там морозной Скифии жестокие сыновья, за Истром скрываясь, жертвы ждут и селениям каждую минуту нападением грозят». По словам Томашевского, «подобная фраза напоминает изящество подстрочных переводов из Тита Ливия в издании Иогансена»[1].

В этих словах сказано больше, чем предполагал их автор. Специфически стиховой синтаксис, «почти немыслимые в прозе конструкции» оказываются конструкциями образцовой латинской прозы. Такие запутанные построения часто заставляют исследователей вспоминать именно о латинском языке, например,

---

[1] Б. В. Томашевский, О стихе, Л. 1929, стр. 314.

называть «латинским синтаксисом» такие обороты, как у Тютчева:

И, осененный, опочил,
Хоругвью горести народной, —

или у Лермонтова:

Ты восприять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

В обоих античных языках богатство грамматических форм позволяло устанавливать смысловые и синтаксические связи, не считаясь с порядком слов, который поэтому мог быть полностью подчинен требованиям ораторского ритма или стихотворного размера. Характерной чертой метрического стихосложения является то, что ритм в нем действительно подчинен метру, звуковое задание доминирует над смысловым. Дело здесь, однако, не столько в свойствах языков, сколько в устремлении к мере и пропорциональности, характерном для античной эстетики. Стиховая форма, размеренность выступает здесь на первый план. Наоборот, в русских стихах, как и вообще в новой поэзии, построения, где естественный порядок слов приносится в жертву размеру, хотя и возможны, но представляют собой скорее исключение и не всегда являются достоинством. По поводу примера из «Цыган» А. А. Смирнов, рецензируя книгу Томашевского, не без основания заметил: «Приходится

всю данную конструкцию у Пушкина просто признать не совсем удачною» [1].

Возможно, однако, что это не так просто. Интересно, что оба примера Томашевского связаны с Овидием (первый пример взят из рассказа об Овидии в «Цыганах», второй — из «Послания к Овидию»). Усиление метра за счет синтаксиса, приближающее стих к античному, здесь может быть связано с античной темой. Гораздо чаще в стихах Пушкина бросается в глаза противоположное свойство, ярко охарактеризованное в словах Л. Толстого: «У Пушкина не чувствуешь стиха; несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать».

Брюсов приводит пушкинский отрывок:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.
«Сеньор, послушайтесь меня:
Пускаться в путь теперь не время».

«Это — пример естественности в расположении рифм. Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке. Рифмующиеся слова с необходимостью падают на концы стихов. Это создает впечатление необыкновенной простоты речи: рифма не чувствуется, но свое назначение исполняет» [2].

---

[1] А. А. Смирнов, Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии. — «Атеней», I—II, Л. 1924, стр. 153.

[2] В. Брюсов, Мой Пушкин, М.—Л. 1929, стр. 159.

В прозрачном и легком синтаксисе пушкинского стиха сказывается общая тенденция ослабить роль метра, роль формальных отличий стиха от прозы. В новом стихосложении граница между стихами и прозой менее уловима, различие находится не столько в области формы, сколько в содержании. Центр тяжести переносится со *стиха* на *поэзию*.

Сама стиховая форма, ставшая служебным средством поэзии, в новое время ценится меньше, чем в античности. Мы знаем, что в античности стиховая форма широко применялась не только для поэзии, но и для истории, философии и т. п. (недаром у греков, кроме муз эпической, трагической, комической и т. д., были также музы истории и астрономии). Новое время к стихам вне поэзии относится, в общем, пренебрежительно. Наоборот, поэзия без стихов получает довольно широкое распространение. В античности стихи представляют собой скорее более широкое понятие, чем поэзия; в новое время — наоборот. Это различие можно заметить уже в приведенных в первой главе высказываниях Аристотеля и Тредиаковского: Аристотель говорит о том, что метры бывают не только в поэзии, тогда как у Тредиаковского уже проявляется характерное для нового времени отношение к стихам как к внешней форме поэзии, форме, без которой поэзия, по существу, может обойтись.

В XIX веке такой взгляд на стихи проявляется ярче (в особенности в связи с отрицанием классицизма или «псевдоклассицизма»). Типичной является точка зрения Белинского:

«Стихи и проза — тут вся разница только в форме, а не в сущности, которую составляют не стихи и не проза, а поэзия»[1]. «*Стих* в поэзии — то же, что *слог* в прозе, а *слог* — это сам талант, и талант необыкновенный... Но мерка великого таланта состоит не в одном стихе, хотя бы и поэтическом, и художественном, но еще и в движении, в развитии содержания поэзии, источник которого есть движение и развитие духа самого поэта...»[2] Только сравнительно второстепенный род поэзии — антологическая поэзия «требует в высшей степени художественной формы, недостатка которой не может искупить ни пламенное чувство, ни богатство содержания»[3], но именно этот род связан с античным пониманием поэзии, и Белинский даже прямо противопоставляет *антологического* поэта *современному* (подчеркнуто Белинским)[4]. Белинский неоднократно говорит о том, что в новой поэзии, в отличие от античной, художественность и пластичность формы уступает первое место содержанию. С этим связано и то, что само слово «поэзия» применяется Белинским в равной мере как к стихам, так и к прозе.

Взгляд на стих как на внешнюю и необязательную форму поэзии нашел своеобразное выражение в сочинениях Достоевского. Достоев-

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, изд. АН СССР, М. 1955, стр. 523.

[2] Там же, стр. 22.

[3] Там же, т. V, стр. 251.

[4] Там же, т. VI, стр. 530—531.

ский не только, вслед за Гоголем, назвал «поэмой» прозаическое произведение («Двойник»), но и своих героев заставляет выражать самые глубокие свои раздумья в «поэмах», сочиненных прозой. Наоборот, стихи в его романах сочиняют такие далекие от поэзии фигуры, как капитан Лебядкин или семинарист Ракитин, к которым сам автор относится с насмешкой, делая эти стихи частью сатирической характеристики.

В письме Лассалю (по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген») Карл Маркс писал: «*Во-первых* — это чисто формальный момент,— раз уж ты писал стихами, ты мог бы отделать свои ямбы несколько более художественно. Впрочем, хотя *профессиональные поэты* и будут шокированы этой небрежностью, я в общем считаю ее преимуществом, так как у наших поэтов эпигонов не осталось ничего, кроме формального лоска»[1]. Лассаль на это отвечал: «Очень насмешило меня то, что ты даже ставишь мне в заслугу мои плохие стихи! Насмешило это меня не столько странностью такого утешения, сколько большим сходством наших характеров, которое тут проявилось. Ведь я действительно, придавая большое значение силе *языка,* часто вполне сознательно и с почти умышленным равнодушием нарушал *правила стихосложения.* В процессе творчества мне это казалось настолько безразличным, что я даже не дал себе труда исправить стих там,

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М. 1957, т. 1, стр. 24—25.

где исправить его было бы легче всего на свете. К тому же другие места показывают, что я умею сочинять и другие стихи. Но оппозиция против смехотворно преувеличенного значения, какое обыкновенно придают стиху, увлекла меня к этой презрительной небрежности. При всем том мне теперь жаль, что я слишком поддался этому презрению»[1].

Это «презрение», очень характерное для XIX века (оно, в частности, выразилось в широко распространенной манере актеров читать стихи как прозу, не обращая внимания на размер), коренится в том, что в новое время правила стихосложения действительно играют меньшую роль, чем требования языка, а поскольку именно в правилах стихосложения (то есть в метре) заключается отличие стихов от прозы, то тем самым в *новой поэзии* падает значение границы между двумя формами художественной речи. «Проза и стихи — два полюса, к которым тяготеет художественная звуко-речь. Твердой границы между прозой и стихами нет»[2]. Это совершенно справедливо по отношению к новому стихосложению (в частности, к русскому), но к античной системе не применимо.

Античный стих четко отграничен от прозы строгим соблюдением метрических правил, ради которых иногда даже допускается нарушение правил языка. В античной поэтике допускаемые в стихе грамматические неправиль-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 33.

[2] Б. В. Томашевский. Русское стихосложение, стр. 9.

ности *назывались «поэтическими вольностями»*. В более широком смысле так можно было бы назвать все случаи особого стихотворного языка, не применяемого в обычной речи: особый поэтический словарь, поэтический синтаксис и т. п. Все такие «вольности» очень характерны для метрического стихосложения.

В новой европейской поэзии границу между стихами и прозой в наибольшей степени подчеркивает классицизм. Наряду с четким разделением стиховых и прозаических жанров и не менее четким разграничением стилей, свойственных этим жанрам, классицизм перенимает от античности и понятие поэтической вольности. Подражание античности приводит к тому, что в XVI веке поэты круга Ронсара стремятся строить французские фразы по греческим образцам, хотя французскому языку греческая свобода порядка слов совершенно несвойственна. Теоретики XVII—XVIII веков, осуждая чрезмерные «грецизмы» Ронсара, все же признают одним из отличительных признаков стиха «поэтическое построение фразы», то есть нарушение естественного порядка слов — инверсию. Наоборот, в XIX веке представитель романтической теории поэзии Теодор де Банвиль запрещает инверсию и вообще «поэтические вольности».

Такое же различие существует и между русской литературой XVIII и XIX веков. «Когда в начале XIX века представители новой литературы говорили о «старом слоге», то они прежде всего обвиняли его в «запутанной расстановке слов» и в «затрудненном движении по

периодам», — пишет В. В. Виноградов[1]. Белинский отмечает у Державина «страшное насилование языку, то есть произвольные усечения, ударения, часто искажения слова»[2]. Автор вышедшей в 1863 году книги о стихосложении, Классовский, говоря о поэтических вольностях, отмечает, что «они у нас сравнительно редки, благодаря чудной гибкости, данной русскому стиху Жуковским, Пушкиным, Лермонтовым и др. Теперь мы не извинили бы, например, слишком частого у старинных поэтов смешивания отживших форм русского языка с живыми, позволявшегося единственно из-за ритма (здесь, конечно, имеется в виду заданный ритм, то есть метр. — *М. Х.*). Например:

Он зрит *одету* в ризы *черны*
Крылату некую жену.

(Державин)

Неумеренно пользовались «поэтическими вольностями» старинные поэты и там, где было нужно им рифмовать стихи»[3].

Может показаться странным, что против поэтических вольностей выступил тот самый романтизм, который отстаивал свободу творчества от правил классицизма. Но дело в том, что эти вольности были тесно связаны с уваже-

---

[1] В. В. Виноградов, Язык Пушкина, М.—Л. 1935, стр. 56.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 610.

[3] В. Классовский, Версификация, СПб. 1863, стр. 64.

нием к правилам стихосложения, они были обусловлены не столько неумением стихотворцев, сколько унаследованным от античности убеждением в принципиальном отличии стихов от прозы, в том, что даже язык в стихах иной, чем в прозе (например, Тредиаковский, говоря о «вольности, в сложении стиха употребляемой», указывает, что многим словам, «ныне в прозе не употребляемым, можно в стихе остаться»). Поэты более поздней эпохи, начавшейся с Батюшкова и Жуковского, в тех случаях, когда они стремились приблизиться к античности, также усиливали значение метра за счет естественности языка, в первую очередь естественного порядка слов. Так, в предисловии с своему переводу «Илиады» Гнедич указывает, что для переводов с греческого большим преимуществом русского языка является возможность «свободного словорасположения».

Но уже основоположники русского тонического стихосложения столкнулись со свойственными этой системе совершенно иными вольностями, заключающимися в отступлениях от правил стиха. И Тредиаковскому и Ломоносову известно было, что иногда приходится вместо ударного слога ставить неударный, и наоборот (заменять ямб «пиррихием», «спондеем» и даже «хореем»), но в XVIII веке к таким заменам относились как к необходимому злу и старались по возможности их избегать; в XIX веке они становятся основным средством создания ритмического богатства и гибкости стиха. Распространение всевозможных сво-

бодных форм стиха на рубеже XIX—XX веков свидетельствует о дальнейшем ослаблении роли правил стиха.

Таким образом, существуют двоякого рода «вольности»: отступления от норм языка ради соблюдения правил стиха и отступления от правил стиха. Когда в детских стихах в слове «ура» размер заставляет переносить ударение на первый слог, то это вольность первого рода. То же относится и к таким примерам, как

Гóри, гóри ясно,
Чтобы не погасло.

В этих случаях мы легко жертвуем словесными ударениями в пользу стихотворных. С противоположным случаем мы встречаемся в стихотворении Тютчева «Silentium!»:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды, в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Ясно, что в четвертой и пятой строчках нельзя переставлять ударения, чтобы встиснуть их в четырхстопный ямб («Встают и *заходят* оне»), и что Тютчев здесь нарушает размер. Такое сочетание четырехстопных ямбов с трехстопными амфибрахиями (общим для обоих размеров является число слогов — восемь), единственное в своем роде, произвело очень странное впечатление, что и побудило «исправлять» эти стихи. Так, в издании под редакцией

Тургенева эти две строчки были изменены следующим образом:

И всходят и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи.

В настоящее время, однако, уже никто не сомневается в праве Тютчева на такое вольное обращение с размером.

Вся метрическая система стихосложения, по существу, представляет собой огромную «поэтическую вольность», ибо, укладывая слова в стихотворный размер, она совершенно не считается со словесными ударениями. Метрический стих допускает также очень свободное обращение и с другим существенным элементом речевого ритма — фразовыми границами. Хотя и в речевом стихе стиховые границы не всегда совпадают с синтаксическими, тем не менее существует представление, что такое совпадение является нормой. Французский классицизм XVII века (Малерб, Буало) устанавливает даже соответствие метрических и смысловых границ в качестве обязательного правила, совершенно расходясь в этом отношении с античной классикой. Античные поэты могли размещать в стихе синтаксические границы с полной свободой, о чем может дать представление перевод «Памятника» Горация, сделанный А. П. Семеновым-Тян-Шанским с сохранением этой особенности подлинника:

Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди, и пирамид выше он царственных.
Не разрушит его дождь разъедающий,
Ни жестокий Борей, ни бесконечная

Цепь грядущих годов, в даль убегающих.
Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя
Избежит похорон: буду я славиться
До тех пор, пока жрец с девой безмолвной

Всходит по ступеням в храм Капитолия.
Будет ведомо всем, что возвеличился
Сын страны, где шумит Ауфид стремительный,
Где безводный удел Давна — Апулия, —

Эолийский напев в песнь италийскую
Перелив. Возгордись этой памятной
Ты заслугой моей и, благосклонная
Мельпомена, увей лавром чело мое!

Поучительно сравнить эту оду с «Памятником» Пушкина, где каждое четверостишие— замкнутое синтаксическое целое. Отказ от свободных переносов мы видим и в других русских переводах и подражаниях, если они не ставят себе специальную задачу передать стиховую форму подлинника. Вот первая строфа «Памятника» в передаче некоторых русских поэтов:

Ломоносов:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.

Державин:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный;
Металлов тверже он и выше пирамид:
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Пушкин:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный:
К нему не зарастет народная тропа;
Вознесся выше он главою непокорной
    Александрийского столпа.

Фет:

Воздвиг я памятник вечнее меди прочной
И зданий царственных превыше пирамид;
Его ни едкий дождь, ни Аквилон полночный,
Ни ряд бесчисленных годов не истребит.

Как ни различны эти поэты, они сходятся в том, что первое четверостишие у них соответствует пяти стихам Горация и слова «весь я не умру» открывают вторую строфу, тогда как у Горация они находятся во втором стихе второй строфы. Античная строфа — это музыкальное построение, не зависящее от речевой интонации и, следовательно, от синтаксиса. Строфа в новой поэзии — это речевое ритмико-интонационное целое, которое *должно* быть законченным и в синтаксическом отношении. Поэтому переход синтаксического построения за пределы строфы воспринимается как нарушение нормы, как своего рода ритмический диссонанс. В этом легко убедиться на примере «Онегина», где подавляющее большинство строф заканчивается точкой. Только в десяти случаях конец предложения переносится в следующую строфу, причем только в пяти случаях предложение заканчивается в середине стиха. Эти случаи принадлежат к наиболее напряженным в эмоциональном отношении

местам романа (один из них приведен на стр. 47).

Как мы видим, Пушкин очень далек от античного безразличия к взаимоотношениям метрических и смысловых границ. Характерно, что античная теория стиха, из которой заимствовано большинство относящихся к стиху терминов, не имела специального обозначения для несовпадения стиховых границ со смысловыми, и наиболее употребителен для такого несовпадения французский термин enjambement (по-русски его часто называют переносом). Только в новой поэзии было осознано его значение как особого художественного приема.

Одним из наиболее интересных примеров художественного использования переносов является «Медный всадник» Пушкина, где Евгений и памятник Петру являются как бы контрастирующими интонационными темами. В теме «кумира», символизирующего государственный порядок самодержавной России, синтаксис «закован» в метр, тогда как в теме Евгения, так же как и в описаниях пустынных берегов и наводнения, обилие переносов служит для рассказа о жизни, не укладывающейся в этот порядок. Интересно отметить, что этот формальный признак вскрывает глубокое отличие «горделивого истукана» от живого Петра в «Полтаве», где он так же сбрасывает с себя «оковы» размера, как Евгений или «мятежная стихия»:

...Из шатра
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.

Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом.
Гордясь могущим седоком.

Переносы нарушают единообразие размеренного стиха и подчеркивают его ритмическую жизнь в противовес правилам. Наряду с теми случаями, когда в столкновениях синтаксиса с метром выражается особое эмоциональное напряжение, переносы иногда служат для создания в стихе непринужденно разговорной, почти прозаической интонации. Общим для всех этих переносов остается то, что язык берет перевес над правилами стихосложения. Существуют, однако, переносы с совершенно противоположным значением: стремление максимально приблизиться к античной форме (в частности, в переводах размером подлинника, примером которых может служить приведенный выше перевод из Горация) порождает переносы, которые, как и в античной поэзии, демонстрируют независимость метра от языковых построений. Такие переносы характерны для «антологических» стихотворений, к которым принадлежат, например, «Подражания древним» Пушкина:

...другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой — все готово; весь убран цветами
Жертвенник.

За вычетом таких прямых подражаний метрическому стиху переносы в новом стихе указывают на ослабление метрических правил и на приближение в формальном отношении к прозе. В метрическом стихе переносы, наоборот, удаляют от прозы, подчеркивая самостоятельную ценность стиховой формы.

Самостоятельная ценность метра проявляется также в богатстве и разнообразии самих метрических форм. В этом отношении античная поэзия, как мы видели, намного превосходит новую, где все метрические единицы — стопы, стихи и строфы — короче, проще по своему строению и ближе к соответствующим единицам прозаической речи. Основной метрической единицей становится стих, а не стопа именно потому, что он соответствует основной единице речевого ритма — колону (дыхательной или интонационной группе).

Самостоятельное художественное значение античных размеров сказывается и в том, что они связаны с определенными поэтическими жанрами, с определенными частями в драме и т. п. В новом стихосложении выразительность размеров самих по себе играет гораздо меньшую роль, характерно преобладание «гладких» размеров, наиболее свойственных данному языку и именно поэтому нейтральных и применимых в самых разнообразных жанрах (так, для французского стихосложения характерно преобладание двенадцатисложного стиха, для русского — четырехстопного ямба и т. д.). Предпочитаются наиболее простые, приближающиеся к автоматизму ритмические

формы с однообразным повторением и четной группировкой: двусложные стопы, четырехстопные стихи. Чаще всего группируются по четыре и стихи.

Однообразное повторение — простейший способ образования метрических единиц — в метрическом стихосложении имеет меньшее значение, чем в нашем. Мы определяем правильность строки по ее совместимости с другими строками того же произведения. Однако существует много античных и восточных изречений, состоящих только из одного стиха. На основе традиций классицизма Карамзин также мог сочинить известную эпитафию в виде одного александрийского стиха:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

Благодаря размеру, традиционному для высоких жанров той эпохи, эпитафия никого не удивила. Наоборот, поражает своей подчеркнутой фрагментарностью «стихотворение» из одной строки Брюсова:

О, закрой свои бледные ноги.

«Почему одна строка? — было первым вопросом читателей «Русского богатства» и «Вестника Европы», и только вторым вопросом было: «Что это за ноги?»[1]

Если мы еще допускаем сочетания неодинаковых стихов (внутри строфы или же в виде

---

[1] Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л. 1929, стр. 526. Другие однострочные стихотворения Брюсова были изданы после его смерти.

вольных и свободных стихов), то для деления на стопы или строфы их одинаковость является основным признаком. В античности, как мы видели, этот признак для стоп не обязателен. Особенно интересно то, что он не обязателен и для строф. В античной поэзии мы встречаем построения, где каждая строфа имеет свою собственную форму, а так как эти строфы состоят из неодинаковых стихов, которые, в свою очередь, состоят из неодинаковых стоп, то размер здесь не связан ни с какими обязательными повторами. На первый взгляд такие построения похожи на тот свободный стих, относительно которого возникали сомнения, не следует ли считать его прозой. Однако здесь имеется весьма существенное различие.

В свободном стихе метрическая форма сведена к минимуму — к указанному автором делению на строки, не зависящему от синтаксиса и именно поэтому создающему у читателя особую установку на стих. Как и в любых других стихах, ритм здесь определяется взаимодействием двух членений (которые могут даже противоречить друг другу) — синтаксического и собственно стихового, но отсутствие какихлибо правил для второго членения заставляет видеть в этом «прозо-стихе» наибольшее приближение к прозе (конечно, ритмической). Словесный текст в стихах всегда вписывается в размер, как в раму, но в свободном стихе эта рама в очень небольшой степени связывает текст. Наоборот, в античных сочетаниях из неодинаковых частей эта рама крайне услож-

няется, что создает наибольшее удаление от прозаической формы.

Те античные стиховые формы, где отсутствуют какие-либо обязательные повторения, отличаются от прозы тем, что все ее членения определяются не поэтическим текстом, а чисто временны́ми соотношениями, которые, как и в любых других античных метрах, должны быть скорее отнесены к области музыки. Таким образом, как во всяких стихах, текст вписывается здесь в заранее данную раму, и сложность этой рамы указывает, что мы здесь дальше от обыденной речи, чем в обычных повторяющихся стиховых формах (в частности, дальше, чем в ямбах, которые Аристотель называл самым разговорным из всех метров и которые применялись в диалогах античной драмы).

Может показаться, что богатство и разнообразие размеров в античном стихе является большим преимуществом связанного с музыкой метрического стихосложения по сравнению с речевым стихом нового времени, которому такое богатство недоступно. Однако на самом деле это не так. Чем больше развиты предустановленные типические формы стиха (а каждый размер это такая предустановленная форма), тем меньший простор они предоставляют ритмическому разнообразию внутри метрического шаблона. Метрическое богатство обратно пропорционально ритмическому.

В метрическом стихе ритм (движение, течение стиха) целиком подчиняется стройным пропорциям метра. В ритмическом стихе (как мы

с полным правом называем стих, основанный не на временны́х, а на акцентных соотношениях) пульсация метра, его движение однообразными шагами служит лишь фоном для бесконечного разнообразия акцентов, интонаций, членений текста, что и противопоставляется *метру* стиха в качестве его *ритма*.

Когда поэзия стремится не столько к гармоничным устойчивым формам, сколько к тому, что Баратынский назвал «лица необщим выраженьем», в ней падает значение «типовых» форм (к которым наряду с размерами относятся и четко разграниченные жанры). В звучании стиха на первый план выступают не постоянные (обязательные и альтернативные), а меняющиеся, свободные признаки. В соответствии с этим в теории стиха старая *метрика* (свод правил стихосложения) уступает место *ритмике,* изучающей стих в его ритмическом разнообразии, а также изучению мелодии (интонации) и звукописи.

То, что мы называем «музыкальностью» или «мелодичностью» стиха, не имеет ничего общего с музыкальной «рамой» античного стиха. Мы имеем в виду здесь связанную с ритмом собственно речевую мелодию, определяемую синтаксическим строением и эмоциональным или лирическим «тоном», зависящим от содержания. Все это может быть охарактеризовано не как музыка, в собственном смысле слова, а лишь как *влечение слова к музыке,* стремление «значение слов» дополнить «значением звуков» («как в итальянской опере»).

Такое стремление возникает только тогда, когда стих уже отделен от музыки, когда поэт уже не *певец,* а *писатель,* лиризм которого никак не связан с реальной лирой, сопровождавшей пение античных поэтов. Это влечение может быть реализовано в вокальной музыке, но в отличие от характерного для устной поэзии прилаживания текста к напеву в новое время преобладает сочинение музыки на уже существующий текст. Отношение композитора к этому тексту напоминает отношение чтеца или декламатора; несколько композиторов могут по-разному «прочитать» один и тот же текст. При этом размер стиха не имеет непосредственного значения для музыки, а лишь постольку, поскольку он воздействует на реальный ритм, наполняющий метрическую схему. Музыка согласуется не с метрическими ударениями, а с реальными акцентами и интонациями текста. Широко пользуется музыка (как и декламация стихов) тем, что «неметрический метр» речевого стиха не ограничивает свободу временны́х соотношений не только в стихах одного размера, но даже при повторении одного и того же стиха музыкальные длительности могут меняться.

«Музыкальность» в речевом стихе коренным образом отличается от стремления приблизить стих к музыкальным формам устной поэзии, в частности от подражания античным размерам, связанного с усилением роли метра. Наоборот, именно у «музыкальных» поэтов особенно ярко проявляется характерное для речевого стиха более свободное обращение с

метром. Свободный стих в собственном смысле слова в русскую поэзию был введен такими поэтами, как Фет и Блок, которых мы определенно должны отнести к музыкальным.

В свободном стихе, где формальные отличия от прозы доведены до минимума, цель стиховой формы в поэзии письменного типа выступает в наиболее чистом виде. Специфически стиховые знаки препинания, не зависящие от точек и запятых, а иногда и противоречащие им, подчеркивают ритм и интонацию и создают вместо прозаической фразировки особую, своего рода «музыкальную» фразировку. Все формальные признаки размера в речевом стихе, как мы видели, служат для выявления этой фразировки, метрическая схема — это только опора для ритма. Отбрасывающий эту опору свободный стих, который неискушенному читателю может показаться очень «легким» (поскольку поэт не обязан здесь соблюдать какие-либо правила), на самом деле является одним из труднейших видов стиха, так как музыкальная фразировка здесь может быть оправдана только поэтическим «накалом», теми эмоциональными оттенками, которые трудно передать «стихом размеренным иль словом ледяным».

В качестве опоры для ритма метрическая схема может быть не более чем аккомпанементом. Дефект чтения стихов «как прозы» заключается в пренебрежении не к метрическим акцентам, а к стиховым границам. Скандирование стихов, не обращающее внимания на реальную акцентуацию, на запятые и точ-

ки, — еще хуже. Метрический аккомпанемент, выступая на первый план, может совершенно убить ритмическое воздействие стиха. Гибкость, отличающая пушкинский стих от стиха XVIII века, обусловлена тем, что поэт в размере стиха видит не *обязанность*, а *право* ставить в определенных местах ударения. Соблюдение размера для него имеет значение лишь постольку, поскольку оно способствует ритмическому впечатлению.

В прошлом веке один теоретик стиха не без удивления заметил, что «даже у лучших русских поэтов» встречаются безударные слоги там, где размер требует ударения («Духовной жаждо*ю* томим»). Вероятно, он еще больше бы удивился, если бы узнал, что «даже у лучших поэтов» встречаются настоящие ошибки против правил стиха. У Пушкина, например, в «Борисе Годунове» в одном стихе не соблюдена цезура, в другом — шесть стоп вместо пяти, в «Домике в Коломне» в одной из октав семь стихов вместо восьми. В метрическом стихосложении такие ошибки были бы непростительны, в силлабо-тоническом стихе их не замечают ни читатели, ни, по-видимому, сам автор.

К таким незаметным ошибкам принадлежат и те случаи, когда в поэме с вольной рифмовкой отдельные стихи остаются без рифмы (в «Медном всаднике» имеются три таких стиха). Этот вид ошибки для нас особенно интересен. Рифма, получившая широкое развитие в новых, ритмических системах стихосложения, отличается от метра в узком смысле слова тем,

что она определяет не форму отдельного стиха, а связь стихов. В рифмованных стихах окончание строки не только подчеркивает стиховую границу, но и создает ожидание такого же окончания в одной из следующих строк:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы;*
На, вот возьми ее скорей!)

«Рифма — вексель», — говорит Маяковский.

Учесть через строчку! —
вот распоряжение.

В строфических построениях, где рифмы образуют замкнутые циклы, внутри которых все «векселя учтены» и читатель уже не должен «ждать» очередной рифмы, конец цикла воспринимается как остановка, которая может служить знаком препинания (конечно, метрическим, а не синтаксическим), отделяющим одну строфу от другой. Таких остановок нет в свободной рифмовке, где не определено ни место рифмы к данной строке, ни число строк, связанных одной рифмой. Пестро переплетающиеся ряды рифм нигде не дают нам ощущения, что мы уже получили все те рифмы, которых мы ждали. Лишая строку ее самостоятельности, рифма не включает ее в замкнутую группу, а превращает в волну или фазу единого движения, «сквозного дыхания» чередующихся стихов и межстиховых пауз, на

фоне которого мы не замечаем отдельных стихов без рифм.

Свободный порядок рифм создает особый тип построения, не имеющий аналогии в метрическом стихосложении. Античная теория различала, в зависимости от высшей имеющейся метрической единицы, построения из стихов и из строф. В построении с вольной рифмовкой, где нет строф, стих все же не может считаться высшей единицей, поскольку он входит в рифмующий ряд. Вместе с тем именно в этом типе ярко проявляется роль «аккомпанемента», создаваемого стиховым размером, который в речевом стихе, вопреки ходячим представлениям, не столько расчленяет речь, сколько преодолевает ее синтаксическое расчленение.

Подведем некоторые итоги. Отвечая на вопрос, почему поэты обращаются к стиховой форме, мы должны прежде всего помнить, что эта форма за несколько тысячелетий претерпела весьма существенные изменения, коренящиеся, конечно, в том, что меняются сами причины обращения к стиху. По существу, мы имеем дело с множеством стиховых форм, всю историю которых проследить в кратком очерке невозможно. Оставляя в стороне формы, сложившиеся в народном творчестве до возникновения профессиональных поэтов, мы выделили здесь два основных типа литературного стиха, соответствующих двум стадиям развития литературы — устной, с поэтом-певцом, и письменной или печатной, с поэтом-писателем. Стих

в первом случае — это прежде всего художественно обработанная речь в противоположность обычной устной речи; во втором — поэтическая речь в отличие от литературно обработанной письменной прозы. Каждый из этих типов связан с подчеркиванием одной из двух сторон поэзии, которые можно назвать «художественной» и собственно «поэтической».

«Поэтическим» мы называем нечто противоположное холодному рассудку, стремящемуся «все разложить по полочкам». Отсюда представление о «поэтическом беспорядке», возникающем в потоке чувств. Поэт в творческом состоянии, по словам Пушкина, «звуков и смятенья полн». В пушкинских противопоставлениях «вода и камень, стихи и проза, лед и пламень» мы связываем прозу с твердыми льдом и камнем, а поэзию (стихи) — с текучими и переливающимися водой и пламенем. Особенно часто говорят об «огне» поэзии. Но у того же Пушкина поэт, говоря о «пламенном недуге», которым «была полна его глава», продолжает:

В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

О тех же двух сторонах говорится в стихотворении Баратынского:

В дни безграничных увлечений,
В дни необузданных страстей
Со мною жил превратный гений,
Наперсник юности моей.

Он жар восторгов несогласных
Во мне питал и раздувал;
Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал;
Когда лишь праздников смятенья
Алкал безумец молодой,
Поэта мерные творенья
Блистали стройной красотой...

Одни поэтические направления более дорожат «смятеньем» и «пламенем», другие — «стройной красотой». Для романтика поэзия — «мятежная стихия»; наоборот, теоретик классицизма поучает поэтов:

Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок.

(Н. Буало, Поэтическое искусство. Перевод Э. Л. Линецкой)

Образец «обузданной» стихии классицизм видит в античной поэзии, где на фоне безыскусственной устной речи ярко выступает художественная, или «искусственная», сторона, сближающая поэзию с пространственными искусствами — архитектурой (искусством строить, принцип которого — «стройность»), скульптурой (пластикой) и живописью. Гораций уподоблял поэзию живописи. В XVIII веке против этого уподобления выступил Лессинг, показавший в «Лаокооне» специфику поэзии как искусства движения, протекающе-

го во времени, и прежде всего искусства душевных движений — эмоций.

В этом смысле поэзия сближается с музыкой, и уже Шиллер требовал от поэзии музыкального впечатления (единства чувства рядом с единством мысли, музыкального построения рядом с логическим). Существуют «музыкальные» поэты, у которых это впечатление выступает на первый план, как, например, Верлен, требовавший «музыки прежде всего». Образы внешнего мира у таких поэтов как бы растворяются в потоке чувств, теряют определенность; «не цвет, а только оттенок», — учил тот же Верлен.

Сравнивая античную и новую поэзию в целом, мы можем сказать, что в первой преобладает художественное (пластическое) начало, а во второй — поэтическое (лирическое, музыкальное). Но речь может идти, во-первых, только о преобладании, ибо обе стороны всегда связаны, и, во-вторых, только в целом, ибо каждая из этих больших областей охватывает множество разных эпох и направлений. В новой поэзии пластическое начало неоднократно усиливалось, что часто вызывало обращение к античности как к образцу правильности и дисциплины (классицизм XVII—XVIII веков) или гармонической цельности (Возрождение, антологическая поэзия XIX века). Пластические устремления сильны были и в творчестве Пушкина и Баратынского, но особенно ярко в эту эпоху они сказались у Дельвига. Из ближайших предшественников Пушкина к пластическому началу тяготел Ба-

тюшков, тогда как у Жуковского яснее выступает музыкальная сторона, которая в пушкинскую эпоху проявляется, например, у Козлова и Языкова. Однако наиболее чистых представителей «музыкальности» в русской поэзии, таких, как Фет или Блок, мы встречаем в более поздние эпохи.

«Основная сила, основная энергия» не только стиха, но и музыки, — это *ритм*. Набрасывая речь «О назначении поэта», Блок записывает в дневнике (7 февраля 1921 г.): «Что такое поэт? — Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это — это носитель ритма». В тексте речи «ритм» заменен «гармонией»: «Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт». Здесь нет противоречия, так как ритм сам включает в себя две стороны; это поток, в который нельзя вступить дважды (ибо «все течет, все изменяется»), но вместе с тем мы ощущаем его течение (ритм в буквальном смысле слова) только благодаря закономерной смене подъемов и спадов, напряжений и разрядов. В ритмичном движении непрерывность сочетается с расчлененностью, с теми или иными соотношениями временны́х величин и с возникающими отсюда соразмерностью и гармонией. Продолжая словами Блока — «...гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили

древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грудам океанских валов».

Поэзия обеими своими сторонами связана с ритмом. Поэт — носитель ритма, потому что сущность ритма в сопереживании движения, в «резонансе», а основное отличие поэтического слова от прозаического в том, что оно уже не знак, передающий то или иное содержание, хотя бы и эмоциональное, а средство «пробуждать чувства», то есть также вызывать «резонанс». Поэт «воспламеняет сердца» («Глаголом жги сердца людей»), и даже «тупая чернь», задающая недоуменные вопросы: «о чем бренчит? чему нас учит?» — признает, что поэт «сердца волнует, мучит, как своенравный чародей».

Между поэтическим и прозаическим словом твердой границы быть не может: слово, утратив свое прозаическое значение, вообще перестает быть словом; с другой стороны, в произношении любого слова всегда имеется какая-то интонация, связанная с переживаниями говорящего. По таким же причинам нет твердой границы и между ритмичной и неритмичной речью.

Поэтическая речь всегда ритмична, даже если она и не имеет формы стиха. Поэтическая (или лирическая) проза — это ритмическая проза, где эмоциональная интонация соединяется с какой-то гармонией и соразмерностью. Эта соразмерность, став правилом построения речи, превращается в стихотворный размер, или метр, а сама речь становится ме-

трической, или стихами. Подчинение такому правилу, в первую очередь, диктуется, конечно, «идеалом прекрасной соразмерности»; но, с другой стороны, метрические правила выявляют «основную силу стиха», подчеркивают интонационно-ритмическое начало речи и тем самым способствуют выявлению «пламени» поэзии.

Реальный ритм стиха, его интонация определяются взаимодействием двух факторов — метрической схемы и собственных членений и акцентов словесного текста. Основная линия развития нового стиха (допускающая разные зигзаги) заключается в том, что значение первого фактора падает, а второго усиливается. Это выражается, во-первых, в отходе от строгих размеров к более свободным, во-вторых, — в подчеркивании ударений, в переходе от чисто силлабического стихосложения через силлабо-тоническое к чисто тоническому. Эти две тенденции, будучи сторонами одного и того же процесса, могут, однако, иногда противоречить друг другу.

Так, Тредиаковский и Ломоносов, установив совпадение стиховых ударений со словесными в качестве основного принципа русского литературного стиха, приблизили стих к естественному произношению, но в то же время подчинили его размерам более строгим и однообразным, чем силлабические. В стихах пушкинской эпохи свободное пользование пропусками ударений в двусложных размерах, придавая стиховой речи естественность и непринужденность, ослабляет тонический

принцип и приближает строй стихов к силлабическим (где акценты свободно перемещаются внутри стиха). Новым усилением тонического принципа было обращение поэтов середины XIX века к трехсложным размерам, занимавшим у Пушкина весьма скромное место. В русском языке, где средняя длина слова около трех слогов, трехсложные размеры более, чем двусложные, соответствуют естественному распределению ударений; метрическая схема выдерживается в них поэтому без пропусков ударений, характерных для двусложных размеров. Но постоянное совпадение метрических ударений с реальными очень усиливает метрическую схему и лишает стих главного средства ритмического разнообразия. Преодолевая однообразие трехсложных размеров, поэты обратились к стиху с переменным числом междуударных слогов — к собственно тоническому стиху.

Развитие чисто тонического (акцентного) стиха проходит через две фазы. Для Блока, Ахматовой и др. характерны стихи, где число междуударных слогов хотя и колеблется, но лишь в пределах, допускаемых в классических силлабо-тонических размерах (то есть между ударениями либо один, либо два слога; большее число неударных слогов предполагает пропуск метрического акцента). В отличие от этих «дольников», как их обычно называют, «ударники» Маяковского, допускающие между ударениями от ноля до восьми слогов, полностью отбрасывают счет слогов.

Тем сильнее выступает в них новая основа метра — чисто тоническая.

Отказ от традиционных размеров приводит Маяковского не к свободному стиху (как Блока), а к новому метру. Хотя не только по акцентуации, но и по словарю стих Маяковского сближается с прозой, про него не скажешь, что «у него не чувствуешь стиха». Наоборот, резкие акценты подчеркивают метрический каркас, дополняемый обязательной рифмой. Маяковский стремится к стиху, который «явится весомо, грубо, зримо»; «музыку» символистов, их зыбкие ритмы и напевную интонацию у него сменяет ораторская интонация, требующая четкой звуковой формы (что неоднократно вызывало сопоставления его с классицизмом XVIII века). Не случайно в своей последней поэме «Во весь голос» он так органично переходит к чистым ямбам. Но основное значение его в истории русского стиха заключается в установлении акцентной системы. Его статья «Как делать стихи?», подобно «Новому и краткому способу к сложению российских стихов» Тредиаковского, есть краткое изложение (хотя и не в виде педантических правил) «нового способа» сочинения русских стихов.

Маяковский пишет: «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила». Под такое определение подойдут далеко не все поэты: многие из них пользуются го-

товыми правилами или же создают скорее исключения, чем правила. Но Маяковский действительно создавал новые правила и именно поэтому отбрасывал старые. О старых руководствах по стихосложению он писал: «Это только описание исторических, вошедших в обычай способов писания. Правильно эти книги называть не «как писать», а «как писали». Как создатель новой системы стихосложения, Маяковский имел право на такие заявления, но это, конечно, не лишает права на существование книг, изучающих, как писали стихи самыми разными способами, и стремящихся понять причины смены этих «способов» в связи с изменениями мировоззрения и стиля поэтов, в связи с историей литературы и общества.

Переходя от прошлого русского стиха к его настоящему, мы видим, открыв, например, любой «День поэзии», что и сейчас, после всех стиховых «революций» XX века, классические силлабо-тонические размеры все еще преобладают, но рядом с ними прочно занимают свое место дольники, ударники и др. Все больше распространяется «верлибр», где размер существует лишь в виде намека. Вместе с тем наблюдается тенденция, которая может привести к совершенно противоположным результатам. Мы видели, что самые сильные сдвиги в истории стиха связаны с изменением формы общения поэта с аудиторией, с превращением певца в писателя. Развитие звукозаписи, кино и радио создает условия для возрождения поэта-певца, который сочиняет стихи вместе с

музыкой и сам их поет. Возникнет ли благодаря этому новая система музыкального стиха, покажет будущее, которое теория предсказать не может: «Поэзия» — значит творчество, а теоретически предсказанная поэзия перестает быть творчеством и никому не нужна.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха, Л. 1925.

Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, М. 1958.

Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, Л. 1959.

Г. Шенгели. Техника стиха, М. 1960.

Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи, М. 1965.

СОДЕРЖАНИЕ

Мирон Григорьевич Харлап

О СТИХЕ

Редактор *С. Гиждеу*

Художественный редактор *Г. Андронова*

Технический редактор *М. Позднякова*

Корректор *Т. Лукьянова*

Сдано в набор 25/II 1966 г.
Подписано к печати 5/V 1966 г. А 10046.
Бумага типографская № 1 70×90 1/32 —
4,75 печ. л. 5,54 усл. печ. л.
5,2 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз.
Заказ 213. Цена 26 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Моск. тип. № 24 Главполиграфпрома
Москва, Г-19, ул. Маркса и Энгельса, 14

МАССОВАЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ БИБЛИОТЕКА

выходят из печати

В. БАЗАНОВА, «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина

Ю. МАНН, Комедия Гоголя «Ревизор»

В. ПИСКУНОВ, Трилогия М. Стельмаха

